

النُّزوعُ الطَّبقيّ
في مسرحيّاتِ توفيقِ الحكِيم

إعداد

إميل كبا

دار الجيل
بيروت

النُّزوعُ الطَّبَقيّ

في مَسْرَحيّاتِ توفِيق الحَكِيم

النُّزُوعُ الطَّبَقِيّ

في مَسْرَحِيَّاتِ توفيق الحَكِيم

إعداد

إميل كبا

دار الجيل

بيروت

الطبعة الأولى
١٤١٧هـ - ١٩٩٧م

الإهداء..

إلى تريز.. زوجتي وأمّ أولادي،
مِنْ بعينَيها قرأت،
ونورِ قلبها رأيت،
وبصلواتِها نَجَوْت..

حبًّا ووفاء..

إميل

المقدمة..

كثيرة هي الآراء والادوات والمناهج النقدية المضيئة لدرب الباحث في كل علم يأتيه، حتى لنجدها تفوق في تعدادها أحيانًا عدد الكتب الموضوعة بواسطتها والمصنّفات المعدّة بشروطها في فروع المعرفة كافة(١).

ولعل سبب هذه التعددية في مناحي النقد يعود إلى دافعين أساسيين اثنين:

- طبيعة الموضوع والظروف المرافقة للعمل من جهة،
- ثم ثقافة الباحث وشخصيته من جهة ثانية، مع ما ينتج عنهما من أهداف وتوجهات.

فللموضوع بحدّ ذاته، من ناحية أولى، كلمة راجحة في المنهج الواجب اعتماده، فيسلكه الباحث بخطى مكتوبة ولا بديل عنها: من خارج الأثر، موضوع الدراسة، باتجاه نواته، أو من داخله ولبابه باتجاه الخارج تعميمًا للفوائد المرتقبة وإقناعًا بها. وقد يختار الباحث طريقة العزل للموضوع، فيفصله عن كامل المتن والجسم، في منحى تركيزي، القصد منه توضيح الرؤية، وإبراز لقيمة من القيم، أو إيفاء بقضيّة أو مسألة يهمّه استخلاصها، دون أن يتمّ ذلك على حساب الموضوعية والنزاهة والتجرّد؛

ولكننا نجد، من ناحية ثانية، أنّه مهما تنوّعت هذه المناهج وتغايرت أدواتها، فإن أمر اعتماد أحدها لا يقرره الموضوع منفردًا. فهذه تبقى وثيقة الصلة بشخصيّة الباحث، ثقافته وأناته، منطلقاته وأهدافه. فنراه، على سبيل المثال، لا يقصر معالجته للموضوع على الدائرة التي رسمها لحدوده، أو لا يبقى في نطاق المبادئ الفورية أو التلقائية المستخلصة، بل يحاول أن يعمّم، فيربط موضوعه بمبدإ أرحب، برؤية شمولية للأدب والفن والحياة، ولربّما اتخذه مرحلة

---

١) أ – ترى ثريا ملحس مناحي ثلاثة لكل بحث: المنحى الذاتي، المنحى الموضوعي، والمنحى الاسلوبي: ولكنها مناحٍ غير واضحة الدلالة في شروحات كتابها، وإن تكشف بعناوينها معالم من الطريق.

راجع كتابها: «منهج البحوث العلميّة»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٥ – ٢٦).

ب – أمّا محمد عبد المنعم خفاجي فيقيّد البحث بالاصالة والجدّة والابتكار، ويحدّد تسعة أنواع من، دون أن يوغل في شرح المنهج العلمي المرتقب لك بحث.

(راجع كتابه: «البحوث الأدبية، مناهجها ومصادرها»، (دار الكتاب اللبناني) بيروت، (لا. ت.)، ص ١٨ – ٢١).

من مراحل خياراته الثقافية، تمهر عطاءاته ذات يوم بالنظرة الواعية الثاقبة والانتماء العقلاني إلى غاية من غايات الوجود.

واذا كنّا حيال الدافع الثاني قد قاربنا ما رمى اليه «غولدمن» (Goldmann) من أن كلّ حقيقة جزئية لا يمكن أن تبلغ مداها التفسيري الكامل إلّا اذا انتظمت في مكانها المناسب من مجموعة الحقائق العائدة لمسألة من المسائل، فيشرح الكلّ الجزء، وتؤدّي الاجزاء في تناميها دورها المضيء لهذا الكلّ[1]، فإننا رغم هذه المقاربة نجدنا، ككل باحث، داخل بيئة ومجتمع وزمن، وكلّها مسوّغ أساسي لرؤية نقدية شخصيّة الى الأثر الذي بين أيدينا، وتاليًا نرانا مدفوعين بقاعدة ملزمة لا تتعارض ومبدأ الموضوعية، لأنها وإياه في منزلة واحدة كمظهر من مظاهر الفكر الانساني في محاورته الحقيقية.

فالناقد الباحث يقف في زمنه النسبي، زمنه الصغير إن صحّ التعبير، مع ما يسكنه من ظروف وأحداث وأصداء تتنامى اليه عن طريق الاحتكاك اليومي بالحياة الاجتماعية وبالثقافة، يتكوّن بها كيانه ويتشكل وجدانه وتتغذى شخصيته التي هي جزء من حضارة.

لذلك لا يسعه، والحال هذه، إلّا أن يستجيب لهذه العوامل عند نظرته الى الآخر، بعفويّة أكيدة تكاد تكون لاشعوريّة. فيبصر تحت تأثيرها خبرات شركائه في حدث الحياة وعطاءاتهم مهما باعدت بينه وبينهم تواريخ ومناخات، أو ميّزته عن سواه من النقّاد والباحثين رؤى ومذاهب.

بهذا المعنى نفهم قول «غولدمن»: «كل عمل أدبي أو فنيّ كبير هو التعبير عن رؤية كونيّة»[2]، وبهذا السبيل يتشابه الأدباء والنقّاد، وما العمل الفكري في النهاية الّا تجربة من تجارب الانسانية الواحدة التي ينتمي اليها الأديب والناقد[3]. فهو صوت مألوف لدى الاثنين، بشكل من الأشكال، تسمعه وقد لا تفهمه إلّا بعد إنعام نظر، وإرهاف بصيرة.

وهكذا، يصبح البحث، كل بحث، جزءًا من اتّفاق مجانيّ بين الأديب صاحب الأثر والانسانية قارئةً ومقدّرة، أو هو ملحق توضيحي من ملاحقه الكثيرة المتشعّبة بتشعب

---

١) Lucien Goldmann: «Le Dieu caché», Gallimard, 1959, p. 15.

٢) Ibid., p. 28.

٣) يقول هنري برغسون في معرض شرحه انفعالاتنا حيال مأساة: النفوس غير قابلة للاختراق بعضها لبعض فنحن لا ندرك إلّا من خارج علامات الانفعال، ولا نؤوّلها إلّا بالتماثل مع ما نكون قد اختبرناه بأنفسنا.

Henri Bergson: «Le Rire», P.U.F., 1977, p. 127.

الاهتمامات الفنيّة والثقافيّة خدمة للحقيقة والكمال.

ممّا تقدّم يتّضح:

- أنّ كلّ عمليّة فنيّة أو نقدية هي جزء من جهد عام تقوم به البشرية في إضاءتها الحياة، وبهذا المعنى نرانا كلّنا، مبدعين ونقّادًا، معنيين بقول «يونسكو»: «إنما نحن جميعنا في بحث عن شيء ذي أهميّة خارقة وقد نسينا ماذا يكون»[1]؛

- أن لا قديم ولا جديد في عملين حدثين موضوعهما حياة تُضاء تباعًا: الأوّل فنيّ والثاني نقدي، بل حداثة مستمرّة وتفاعل بينهما عن طريق الحضارة؛

- وأنّ كل عمل فنيّ يمكن أن يلاقي له شبهًا في الحاضر لأنّ لكليهما مددًا من حياة هي واحدة في سيرورتها الدائمة. وليس بالمتعذّر أو المستحيل إبراز الاطار الانساني الجامع لهذا وذاك.

لذا رأيتني مع توفيق الحكيم من جديد تكوينًا لرؤية تتنامى لديّ عن الحياة والكون والفن، وتكثيفًا لحضور إنسانيّ مروم، ولا تسويغ بغير معانيهما الكبيرة لعبورنا في مكاننا والزمن.

لكنْ.. وجدتُني أُجبه بأسئلة من مثل: أين حدود الممكن للبحث؟ بل أين تنتهي إمكانية الاحتمال في كل افتراض؟

والواقع أننا، حيال آثار الحكيم المسرحية، ما إن نطوي الكتاب لنتذكر من بعدُ شخوصه وأبطاله، حتى نستجمعهم بأرديتهم وأفعالهم وأحداثهم وصداقاتهم وعداواتهم، بفضائلهم ومثالبهم، تمامًا كما لا يمكنك أن تتذكّر صديقًا لك إلّا من خلال عمله أو سكنه أو هندامه أو مقامه رفعة وضِعةً أو غنى وإملاقًا.

ولم يخفِ الحكيم نفسه هذا التطابق بين مسرحه والحياة. فلقد قال في مقدمة «مسرح المجتمع»: «... وإن الحقيقة لتقتضيني التصريح بأنه ما من قصة هنا خلا منها مشهد على الأقل انتزع بالفعل من واقع الحياة... حتى ما قد يبدو أحياناً أنه عجيب. إن الحياة أجرأ من الفنّان»[2]. ونسمعه في «فنّ الأدب» يؤكد انتماءه وولاءه الاجتماعي فيقول: «فعلى الرغم من مناداتي بالحرية، فإن عملي في أكثر كتبي هو من صميم الأدب الملتزم... هذه الاهداف، كما ظهرت واضحة للناس كانت قومية، وشعبيّة وإصلاحية،... وكانت مذهبيّة متصلة بمصير

---

١) Eugène Ionesco, «Présent passé Passé présent», cité par Yves Alain Favre, «L'écrivan et son moi», Classiques Hachette, p. 103.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع» (مكتبة الآداب بالجماميز)، المقدمة، ص ٧.

الانسان، كما لم تظهر بوضوح لكلّ الناس»(١). ولا يتورّع بعض المغالين في نفي صفة الالتزام السياسي من أدبه عن إثبات «علامات في خريطة الفكرة السياسية» لديه، نتيجة ترعرعه في مناخ مضطرب بين يمين ويسار ووسط، فتأثّر بثورة ١٩١٩، ثم بنتائج الحرب الكونيّة الثانية، وبهبّة ١٩٤٦ التي اتخذت مظهرًا وطنيًا ديمقراطيًا هو القضاء على معاهدة «صدقي بيفن» في مهدها(٢).

فإذا بأدبه يضطّلع بمسؤوليات اجتماعية نضالية أحيانًا(٣)، وتنعكس في مرآته حياة الناس في فرديتهم وانتماءاتهم المهنيّة والاجتماعية، في نزوعهم الآنيّ وتحرّكهم الطبقي، على نحو مثير للعجب بأمانته ودقته.

وإذا بمسرحه مدائن وبلدان تضّج بالحياة، فتصادف في شوارعها وأريافها، في قصورها، وأكواخها وعياداتها، الأمير والفقير، والكريم واللئيم، وتلتقي المرأة الشريفة والأخرى الغانية، والتاجر الفاجر والمرابي المتستّر بثياب مسوح، والمتهم المأجور والمحقق الموتور المأخوذ بما يكظم في صدره من كبت اجتماعي أو جوع الى السلطة، والطفل الذي يريق صباه على الأرصفة أو بين الموائد العامرة بحثًا عن فتات(٤).

ومع كل اعتقادنا بأن المسرح في مفهومه المطلق هو اتفاق، حيث قدر الأبطال والشخوص يصنعه إنسان هو الكاتب(٥)، مهما تسامت لديه درجة الموضوعية التي يقتضيها الفن المسرحي؛

---

١) توفيق الحكيم: «فن الأدب» (دار الكتاب اللبناني)، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣١١ - ٣١٢.

٢) غالي شكري: «ثورة المعتزل» (دار ابن خلدون)، ١٩٧٣، ص ٦٦، ١٠٢. وقد كان «بيفن» Bevin وزير الخارجية البريطانية في حكومة حزب العمال، بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٥١، وهو الذي دخل في مفاوضات مع «إسماعيل صدقي» رئيس الوزارة المصرية في سنة ١٩٤٦، ولكنها باءت بالفشل بسبب تصلب الفريقين في ما يتعلق بالسودان ووحدة وادي النيل. (راجع: جورج أنطونيوس، «يقظة العرب» (دار العلم للملايين). ص ٥٨).

٣) خصوصًا في مسرح ما بعد الثورة كما نظهره تباعًا، دون أن يصل به الأمر الى مقاربة الفكر الثوروي.

٤) راجع ثبت الواقع الاجتماعي والمهني، ص ٢٩٩.

٥) – يقول المسرحي السويسري فردريك ديورنمات: «المسرحية لي هي عمل فني يصنعه إنسان كاتب، ويشاركه في إعداده أناس، ويتوجه الى آخرين».

(«Le théâtre», E.D.M.A. ,Le livre de poche, 4461,1976. p. 106).

– وإيمائية الممثل هي عمل رموز، ويقول «ألان» ما معناه: إننا في المسرح كما في القدّاس، غايتنا الاولى هي أن نؤلّف ونحافظ على الرموز.

(Cité par André Villiers, P.U.F. , Que sais-je? , N° 600, 1968, p. 20.)

– ويرى مسرحيون ومخرجون أن العمل المسرحي ليس قيامًا بنشاط أو بفنّ يمكن إدراكه، فهو ببساطة ممارسة للحب مع شخوص وهميين، أو كاتب مات منذ عصور، بل مع جمهور. العمل المسرحي هو فعل حب تُستنفد قواه وهو يستهلك.
(Bernard Dort: «Théâtre public», Seuil,; 1967, p. 13)

وعلى الرغم من إيماننا بأن كلّ مسرحية تشكل وحدة عضوية لا علاقة لها من حيث المبدأ مع سابقاتها أو في أعمال الحكيم؛

فإن هذين الاتفاق والقدر المصنوع يتداخلان مع الاحداث المستمدة من الواقع الاجتماعي والسياسي والحضاري، منبت الحكيم نفسه. فنضطر الى قياسهما داخل مسرحه عملًا بقاعدة التماثل والتواصل بين الفن والحياة.

وهكذا نعي أن هؤلاء الابطال والشخوص في الآثار موضوع كتابنا(١) لا كينونة تاريخيّة خاصة بهم، فكينونتهم هي كينونة فنيّة من حطام عالم قديم، هو عالم الحكيم وعالمنا نحن الآدميّين، نتوارثه كل يوم، ما دامت الحياة على حركتها وتناميها بناءً وهدمًا، بين ولادة وموت، وخير وشر، وسائر المتضادّات التي تشكل الأطر لسعينا الانساني.

إذًا ما نقع عليه في مسرح الحكيم هو عالم الحكيم نفسه، آن يقف على ناصية الأيام مراقبًا تسلسل أحداثها ووقائعها، باحثًا لنفسه من خلالها عمّا يترجم ما يتتابع في أعماقه بفعل التأثّرات، فكل عمل فنيّ لا يعدو كونه تجسيدًا عمليًّا لتجربة شخصيّة بقيت غامضة لدى صاحبها، وطرحًا لمسألة تعبير وكشفًا أو إعادة اكتشاف للعالم بواسطة الفنّان(٢)، على نحو مبتكر بعيد عن التكرار، لأن الحياة الحيّة لا يجوز أن تتكّرر(٣)، بتفاصيلها الجزئية وإن تكرّرت بموضوعاتها الكبرى.

ومهما تخفّى الرجل الفنّان وراء شخوصه وأبطاله، وأخفى المجتمع وراء أحداث من نسيجه أو من اختلاقه هو، فإن القناع، والمسرح قناع في مبتدئه، لا يخفي حقيقته كإنسان بقدر ما يفضح النواحي الحميمة فيه، مع أنه يخلق لنا الشخصيّة أحيانًا حقيقيّة مستقلّة هي الأخرى كمثل ما هي عليه في أصلها الحياتي الواقعي(٤). والقاعدة هنا هي قاعدة الانسان الذي ينطبع في الأشياء(٥) على حدّ تعبير الفيلسوف الفرنسي «ألان» Alain، لأنّ الفكر

---

١) إخترت لعمل تطبيقي في الكتاب خمسًا وستين بين مسرحية بفصول وأخرى بمشهد أو منظر صغير.
(راجع الثبت بالمسرحيات، وفهرس الأشخاص، ص ٢٢٤ و ٢٧٥. وقد حاذرت في اختياري قدر الممكن، ما يوقع الدراسة في متاهات مسرح الذهن أو يغرقها في عتمة أزمنة تاريخية قصيّة.

٢) Yves-Alain Favre: op. cit., p. 102

٣) H. Bergson: op. cit., p. 26.

٤) هذا ما أراه سببًا في التباس الأمر على دارسين كثر قيّدوا الحكيم في ما أسماه هو لهم «البرج العاجي»، في حين لا تجزيء في أدبه ولا انفصام بين الحياة ومظاهرها الاجتماعية والسياسية وسواها.
يقول الحكيم في كتابه «سلطان الظلام» (دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٨، ص ٣٤، ٤٤): «هل أنا كاتب ديمقراطي؟ الحقيقة أني لست ديمقراطيًا بالمعنى السياسي لهذه الكلمة.. لأنّ الحرية الفكرية والروحية – التي هي كل مسوح المفكر الحرّ الحقيقي – تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق والباطل».
فالنصر الحقيقي للحكيم «هو لذلك الذي يستطيع أن يسير بالبشرية، ولو خطوة.. ويسعدها، ولو لحظة. إنّ كلمة نبيّ، أو ترنيمة شاعر، أو تغريدة موسيقي، لأبقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في أكبر معركة حربيّة».
(راجع «حماري ومؤتمر الصلح» ، (دار الكتاب اللبناني) ، ١٩٧٣، ص ٣٧).

٥) Alain, «Eléments de philosophie», 1941, cité par Y.A.Favre, op.cit., p. 64.

النشيط لا يحرّره إلّا الغرض أو الشيء، فيتراءى عمل الكاتب كأنه حياة خارجية في الظاهر، وهو تمثيل لحياته الداخلية في حقيقة الأمر وفي أكثر مظاهرها خصوصية.

إذًا شرعية التحدّث عن طبقات في مسرح الحكيم أمر يحتّمه التداخل الحاصل بين الفن والحياة، وتاليًا التواصل الأكيد بين الكاتب العضو الاجتماعي ذي الاهتمامات في زمن ومحيط من جهة، وشخصيّات مسرحياته من جهة ثانية.

ورأيتني إزاء سؤال جديد: أيّ الطبقات في مسرح الحكيم تصلح لأن تكون الأولى تحت المجهر؟

في الحق بدا لي السؤال شائكاً للوهلة الأولى لأنه طلق المنافذ على أجوبة كثيرة وكلّها صالح، إذ ما أضرّ بقضيّة مثل تصنيفات تتعارض، حتى التناقض أحيانًا، تبعًا لانتساب الدارس الى هذه المدرسة أو ذاك الحزب أو تلك العقيدة أو الرؤية السياسيّة. ففي حين يرى «ماركس» Marx طبقتين: واحدة مستغَلَّة هي البروليتاريا أو طبقة الكادحين، وثانية مستغِلّة هي البورجوازية، انطلاقًا من أن تاريخ الانسانية، قديمه والحديث، هو تاريخ الصراع الطبقي من أجل سيطرة البروليتاريا على وسائل الانتاج، ثم في مرحلة نضوجه يرى ثلاثًا هي: العمّال الأجراء والرأسماليون وملّاكو الاراضي، وسبعًا في فرنسا، وثماني في ألمانيا، فيكيّف تحليله اجتزاءً وتشعيبًا منسجمًا مع المعطيات التاريخيّة التي بين يديه(١)، يطالعنا «ماكس ويبر» Max Weber بأنواع ثلاثة: اقتصادية واجتماعيّة وسياسيّة معتبرًا أن الطبقة تسمية يصح إطلاقها في نظرة الى الجماعات من زاوية اقتصادية، والمكانة عند ترتيب هذه الجماعات بالمعايير الاجتماعية، والحزب عند توزيعها بمقاييس سياسية(٢)، ثم جاءت المدرسة الاختبارية مستفيدة من الواقعية الماركسية ومن التيارات الاسمية متمثلة بـ«ماكس ويبر»، فلحظت تقسيمًا للجماعات ينطلق من احتياجاتها الاستهلاكية دون أن تسقط دورها في تطوير الانتاج(٣)، معتبرة مثل «دركايم»(٤). Durkheim أن الوعي الجماعي مع الذاكرة الجماعية يبقيان في أساس استمرار هذه الطبقات عبر الأزمنة.

ولكنّ هؤلاء جميعًا يلتقون عند نقطة تشكل قاسمًا مشتركًا للتعريفات كافة، وهي أن

---

١) Jean Cazeneuve, Encyclopédia Universalis, Vol. 4, pp. 1195 - 1196.

٢) Ibid., p. 1196.

٣) Ibid., p. 1197.

٤) Emile Durkheim: Sociologue français (1858 - 1917).

الطبقة بوجه من الوجوه فئة اجتماعية مهنيّة، ترتبط بقدر سياسي نضالي أو نمط عيش محافظ في ظروف ومناخات مؤاتية، وتسعى في مدى التاريخ لتحقيق ذاتها.

لذلك، وتمشيًا مع خطة تسهّل الخوض في الموضوع، وابتعادًا بالكلمة الباحثة عن منابر السياسيين، ارتأيت اعتماد أشخاص المسرحيات في أطرهم الاجتماعية - المهنية والخلقية أحيانًا[١]، باعتبارهم عيّنات أو شرائح سكانيّة، تتحرّك في زمنها الخاص، زمن الأثر الفني، إطار أحداثها، والزمن العام كصدى من أصداء التاريخ وحركة الآدميين، رفقاء الكاتب في سكناه.

عليه، وبما أن أدب توفيق الحكيم هو أدب مخضرم، عايش وغطّى مرحلتين متعارضتين من تاريخ مصر المعاصرة: مرحلة ما قبل الثورة، ومرحلة ما بعدها[٢]؛

ونظرًا لكون مرحلة ما قبل الثورة المصرية هي الفترة التي سادت فيها شعارات وطرائق تفكير وحياة وممارسة للبورجوازية التي انتفض عليها الوعي القومي بدافع تبديلها بالاشتراكية؛

وحيث أن الترتيب التاريخي الى جانب الهرمي بالنسبة الى مجتمع كان يحكمه أصحاب النفوذ هو خير ضامن لتسلسل الاحداث وتوضيح تطلّعات الشخصيّات على نحو طبيعي لا فجاءة فيه،

لهذه الاسباب لم أر أصلح من «الطبقة البورجوازية» فصلاً أوّل يكون فاتحة فصول أربعة مفصّلة في تصميمها كالتالي:

- الطبقة البورجوازية،
- الطبقة المتوسطة،
- العالم الثالث،
- المرأة في طبقات المجتمع المصري.

ثم أتبعت هذه الفصول الأربعة بخاتمة، فملحق بوثائق تحقيقيّة، سوى مسرد الاعلام، قوامه:

١) ثبت بمسرحيّات توفيق الحكيم وفق الترتيب الالفبائي.

---

١) يختلف المؤرّخون القدامى في عدد الطبقات التي كان يتضمنها مجتمع مصر القديمة. فهيرودوت Hérodote يحتسبها سبعًا، وديدور Didore يراها خمسًا، والاختلاف بينهما كامن في موضوع توزيع السكان المتنوعين تبعًا للمهن المختلفة.
(Voir: Gustave Le Bon: «les premières civilisations», Flammarion, pp. 291 - 292).

٢) يرى «محمود أمين العالم» أن موقع توفيق الحكيم قبل الثورة المصرية «كان من بين الفئات البورجوازية المتوسطة، وكان اختياره الفكري كذلك هو اختيار لفكر هذه الفئات. ولكنه تأرجح دائمًا بين انتساب إليها، أو تعبير عن مصالح أعلى منها، أو انتقال أحيانًا الى مواقع أدنى منها. وكان فكره وفنّه تعبيرًا عن هذه الوسطيّة القلقة التي عبّر عنها مخلصًا بتعادليّته الذهنية وإصلاحيّته الاجتماعية. («توفيق الحكيم المفكّر والفنّان»، (دار القدس)، ص ١٥٢).

٢) ثبت تاريخي بالمصادر وفق الترتيب الألفبائي.
٣) ثبت بالمسرحيّات، موضوع الكتاب، وفق الترتيب التاريخي، مع رأي يضيء مغزاها.
٤) ثبت بأشخاص المسرحيات، موضوع الكتاب، مع ترجمة لكل منهم، وضوء على أوضاعهم وخصالهم.
٥) ثبت بالواقع الاجتماعي والمهني لأشخاص المسرحيات،موضوع الكتاب.

ففي داخل الفصل الأوّل، بيّنتُ من خلال قسمين منفصلين، كيف أنَّ النزوع الرئيسي، إن للساسة وأهل السلطان، أو للأغنياء وأصحاب النفوذ، إنّما هو نشدانُ السعادة كقضيّة مصير، يرافقه شعور غامض بفقدان الطمأنينة وخوف من المستقبل. ومن مظاهر هذا النزوع سعي وراء المال والقوة والمكانة وغيرها ممّا يمكن أن يسمّى الأفيون الذي تتعاطاه مجتمعاتنا. ولقد حرصت في هذا الفصل، شأني في الفصول اللاحقة، أن أؤيّد الرأي بشواهد مناسبة مستقاة من مصادرها، فأعلّلها وأحلّلها غير مقطوعة عن سياقها القصصيّ أو السردي، في خطة واضحة تتوافق ومنهجيّة الدراسة الداخلية.

أما الطبقة التالية وهي المتوسطة، فلقد فرضت نفسها ثانية في هرميّة البحث، لقربها من البورجوازية في المنزلة والقدرة والتفاعل اليوميّ، على نحو من عقد نظريّ خفيّ بينهما لتقليد ومجاراة وإن اختلفتا في المنطلقات والمواقع.

ولقد ارتأيت للطبقة المتوسطة هذه سبعة أقسام انطلاقًا من تمايز ملحوظ بين فئاتها:

- الاول موضوع (أ) لفئة الموظفين في القطاعين الخاص والعام،
- الثاني موضوع (ب) لفئة الأطباء،
- الثالث موضوع (ج) لفئة المحامين،
- الرابع موضوع (د) لفئة الصحافيين،
- الخامس موضوع (هـ) لفئة المعلّمين،
- السادس موضوع (و) لفئة الفنّانين،
- السابع موضوع (ز) لفئة المؤلّفين.

وقد أشرت الى تمايز هذه الفئات فأظهرت أن الموظفين تُناط بهم مهام الإيذان لوسائل النتاج بالشروع في دورتها، وإليهم توكل مسألة الخدمات في وجهيها الخاص والعام. وبيّنت أن فئات الأطباء والمحامين والصحافيين من أهل الاختصاص، وأن فئات المعلّمين والفنّانين من أهل

الرأي والثقافة، جميعهم طالعون من صفوف الطبقة الوسطى عن طريق العلم والاختصاص ليضيئوا في أوساطهم بفضل مهاراتهم وتجدّدهم المستمرّ عن طريق التفاعل مع الحياة، ويؤلّبوا حولهم الأتباع والمعجبين والمريدين، وقد يُلامس بعض المتفوّقين منهم أحلام الطبقة البورجوازية في الريادة والسيطرة،

وركّزت على أن هذه الفئات كلّها داخل الطبقة المتوسطة يلازم سعيَ أفرادها شعورٌ بإهمال داخل مؤسسات خاصة يسيِّرها الجشع، أو عامة محنّطة ضمن قوالب جامدة للعمل الرتيب، وكذلك حالات من السخط العام أو «الرفض الإجمالي» نتيجة شعور بالغبن، وهذه تتسبّب في نشأة روح العدوانيّة التي تتحوّل بدورها الى بدائل على صورة طاقات مجتمعية تمنح حاملها الديناميّة الكافية لتحقيق ذاته في الوجود.

وانتقلت من بعد الى الفصل الثالث لأعالج ما أسميته «العالم الثالث» وهو «عامّة الشعب والفلّاحون» في قسم أوّل، ثم «التائهون والمتسكّعون» في آخر. وقد بيّنت أن الناس في هذين القسمين متباعدة متقاربة في آن: فلا رابط طبقيًّا بين الفئتين في المفهوم المادي للكلمة، لذلك تتباعدان، ولكنهما تنموان في أرضية واحدة وتغتذيان عناصر الكبت والحلم والتململ من الأوضاع، وبذلك تتقاربان؛ ورأيت في الرفض المتضمن اشتياقات التغيير دونما تخصيص إطارًا شعوريًّا جامعًا لأفكارهما والخواطر.

وإذ نظرت الى منابت هؤلاء الانسانيين في طبقاتهم وفئاتهم واختلاف أهوائهم ومشاربهم،وجهدْت في البحث عن اليد التي تعهدت الغرسة الآدمية في كلٍّ منهم، وعن النسغ المادي والروحيّ الذي تغتذيه، وجدتُ عندئذ أن لا مناص من إفراد فصل رابع وأخير في هذا الكتاب يكون خاصًا بالمرأة في طبقات المجتمع المصري.

وقد ارتأيت لهذا الفصل الأنثوي الأخير خمسة أقسام هي:

- النساء – الرجال أو المرجّلات.
- النساء المتحرّرات.
- النساء الغانيات.
- النساء المحافظات.
- النساء التائهات والحالمات.

وهي أقسام معلّلة في تواليها بحيث يصدر واحدها عن الآخر ابتداء بالمرأة، مزاحِمة الرجل في سلوكيّة ذكرية مشاكسة، وانتهاء بالحالمة بعالم بديل يعوّض عليها نقص الحاضر.

في نهاية الفصل الخامس هذا توصّلت الى أن هذه المرأة في بحر مجتمع الرجال تتبنّى نموذجًا واحدًا لسعيها.. هو الرجل تصنعه في وقت بعد أن يكون قد صنعها طفلةً متعارضة والهدف الذي هيّأتها له الطبيعة، فتنمو الروح الصراعية في أعماقها لاثبات جدارتها في القوة نتيجة إحساسها بالنقص وشعورها الغريزي بخطر يحدق بها على مستوى الشخصيَّة.

ثم ضمّنتُ الخاتمة ما أفضى اليه بحثي من أن الانسان المصري بخاصة والشرقي عمومًا هو نفسه وهو آخر في آن. فنراه محاصرًا بوجع ما في أمّته، ساعيًا لابتناء عالم آخر قرب «العالم الرسمي».

وكنافذة على موضوع أشمل أظهرت توفيق الحكيم شاهدًا على عصر وإنسان، نافيًا احتمالَ اشتمال مسرحه على بذور ثورة حقيقيّة وناجحة، مؤكدًا في الوقت نفسه أنَّ أدبه يشهد للبؤس الانساني في مصر والشرق، بؤس يتخطى الطبقيّة أحيانًا الى نوع من الاعاقة في الكائن نفسه.

خطّة أيّدت تفاصيلها واشتباك مراحلها بالرأي أستمدّه مقيّدًا بنسبته الى منشإ، واضحًا في دلالته، صائبًا من غير افتئات أو مغالاة، يعضدني على مقاربة الإتقان فيه حدبٌ من الدكتورين نقولا سعاده، رحمه اللّه، ومتري بولس، حفظته السَّماء صديقًا كريمًا صدوقًا.

ولعلّي في فكرة أخيرة، غير مبالغ في تأكيدي أنَّ هذا الجهد المتواضع بوجهيه الباحث والمحقّق، وقف وراء القصد منه حرصٌ على إفادة ورغبة في نفع قبل أي اعتبار آخر.

فعسى ألّا يضلّ قصدي.

بيروت في ٢١ آذار – مارس ١٩٩٦.

إميل أديب كَبا

الفصل الأول

الطبقة البورجوازية..

١ - الساسة وأهل السلطان:

أ - في الانحراف.

ب - في الاستقامة والصلاح.

٢ - الأغنياء وأصحاب النُّفوذ.

تمهيد..

في صفحات عن توفيق الحكيم ذات العلاقة بتاريخ مصر، يقول «محمود أمين العالم»: «حزب الأمة كان حزب سراة البلاد وأعيانها، جريدته هي «الجريدة» التي كان يرأسها (كذا) أحمد لطفي السيّد. وفي الحقيقة هذا الحزب كان امتدادًا لفلسفة الشيخ «محمد عبده»، ذاك الذي دعا، بعد فشل الثورة العرابيّة، الى الاصلاح المتدرّج... رافضًا الثورة على المحتلّين. والحكيم هو الابن الفكري والفنّي لهذا التيّار الاجتماعي والسياسي وخاصة في العشرينات والثلاثينات والاربعينات»[1].

ولكنّنا نرى أن طبقة الأغنياء والسراة والأعيان هذه هي في جملة ما اشتمل عليه مسرح الحكيم من جماعات إنسانية وثيقة الصلة بالحياة في مجتمع ما قبل الثورة المصرية، ولئن عرضها الحكيم في أدبه عمومًا، فإنه لم يستعرضها استعراضًا مجانيًّا ميسّرًا، مبشّرًا بنمطها وسلوكها المعيشي، أو متخذًا منها طرازًا أعلى للانسانية الكاملة أو المواطنيّة الصالحة. فلقد كان دوامًا في بحر العدد والجماعات»[2]، شأنه شأن كل متأمّل مفكّر، ينتحي ويرسل العين لتراقب.

ونراه وهو يتسقّط أخبار هؤلاء القادرين في مسرحه، إنما يوجدهم على الخشبة تجّارًا ومرابين وشذّاذًا، وساسةً أشرافًا أو مفسدين، وما وجودهم هذا بالمصادفة أو بالتلقائيّة المرتجلة، فعملية اختيار الموضوع المسرحي ليست وحيًا والهامًا، ولا حدسًا أو رؤيا غيبيّة، بل هي يقظة ضمير على قضيّة وانقشاع غفلة عن مبدإ تأثّرًا بحدث من الاحداث. فتفاصيل هؤلاء ودقائق حيواتهم وتشابك مصالحهم مستعادةٌ في مسرحه، على نحو ينبئنا بغائيّة ما، هي غيرها إمتاع نظّارته وحسب، لأنها تتعدّى الادهاش بالفن وروعته الى التأديب بالضحك، وتتخطّى السرد الحركي والحوار المضيء للمواقف الى نوع من بناء الحياة على نحو جديد، يستعيدها من مستنقع المجتمع الآسن ليعرّيها ويطهّرها بالفنّ.

بهذا المعنى يجعلنا توفيق الحكيم نترجّح بين النقد الفني لمسرحه كتعبير جمالي، ونقد يتناوله من وجهة نظر تاريخية حضاريّة كوسيلة من وسائل المشاركة في النضال الاجتماعي، ويضع بين أيدينا ما يحرص «جان ڤيلار» Jean Vilar على تسميته «خبز المعرفة وملحها»[3].

---

١) محمود أمين العالم: «توفيق الحكيم المفكّر والفنّان»، ص ٢٤ – ٢٥.

٢) توفيق الحكيم: «فنّ الادب»، ص ١٧٩.

٣) Jean Vilar: (acteur et metteur en scène français, 1912 - 1971), cité par Bernard Dort, «Théâtre public», Seuil, 1967, p. 18.

ولا يقتصر دورنا حينئذ على معاينة قدر هذا أو ذاك من الشخوص، لأننا نكون قد اكتشفنا موقعنا من الكون. وعدنا بواسطة الفن الى الحقيقة التي ليست قضاء فقط ولا قدرًا فقط، بل هي فرصة أخرى لامكانية تحرّر جديد(١).

ولكن ما يجب أن يسترعي انتباهنا في هذا القسم ليس انتماء الحكيم الى هذه الطبقة أو تلك، ولا الغاية الاصلاحية التي تكمن وراء استعراضه عيوب شريحة من الشرائح الاجتماعية، والموقف الفني بحدّ ذاته انتخاب واعٍ لموضوعات كثيرة يضجّ بها الواقع، بل هي القراءة في العمق لشخصيات في مسرحه تنتمي الى الطبقة البورجوازية هذه، وقد اشتملت عليها أعماله بشكل كثيف.

فلنتوقف منها عن كثب، لنراقب تحرّكها في زمنها الفنّي، ونراقب نزوعها في مساره فنستجلي ما يحيلنا عليه من حقائق السياسة والمجتمع والانسان.

وحريّ القول هنا: إن المادة التي تجبهنا بهذا الصدد، تلزمنا بأن نعتمد طريقة التجزيء، وذلك في قسمين اثنين نعالجهما تباعًا في تحليل للحصاد الذي نجنيه من دراسة داخلية للآثار المرتقبة.

١ - الساسة وأهل السلطان:

لا شك في أنّ نظرة الى هؤلاء تصنّفهم في أعلى الهرم الاجتماعي، وإنهم لكذلك من الوجهة السياسية، لأنهم، والتعبير رائج الاستعمال لدى سياسيّي هذا القرن، هم الطبقة المستغِلّة.

ولكن الساسة وأهل السلطان في مسرح الحكيم ينتصبون في أدب ما قبل الثورة خصوصًا(٢) مرايا تختزن رؤية نظام للحياة وللمجتمع حقًّا، وتعكس في الآن نفسه تطلعات رجالاته ونزعاتهم على كل صعيد، فيظهرون بأفراحهم وأتراحهم، بطمأنينتهم وقلقهم، بنجاحهم وإخفاقهم كسائر الانسانيين، والمسرح الحقيقي، متى سلك السبيل القويم، يصيب «كلّ ما هو مشترك بين البشر جميعًا» في تعبير لـ«جان لوي بارو» J. L. Barrault.(٣).

---

١) Bernard Dort: op. cit., pp. 372 - 373.

٢) لأن توفيق الحكيم لم يعمد بعد الثورة الى الاسلوب المباشر في تصوير الحياة السياسية المصرية وانتقادها باستثناء مسرحيتي «الأيدي الناعمة» و «صاحبة الجلالة».

(راجع المسرح المنوّع: (مكتبة الآداب بالجماميز) وفيهما أطلق الكاتب رصاصة الرحمة على العهد الملكي البائد.

٣) J. L. Barrault: acteur de théâtre et de cinéma et metteur en scène français, cité par M. Corvin, «Le théâtre nouveau en France», (P. U. F.), N° 1072, 1974, p. 104.

ومما تجدر الاشارة اليه أن مرحلة ما قبل الثورة ضجّت بمفارقات كثيرة، فلقد تعاقب خلالها أنماط من رجال السياسة، ظلّوا متشابهين في جوهر التحرك مع الاحداث السياسية. ولكنهم اختلفت ردّات فعلهم حيال أحداثها.

من هذا المنظار يمكن التحدّث عن طبقة الساسة وأهل السلطان في مسرح الحكيم، فالمسألة تتطلّب، الى جانب الشرط السياسي، أرضية اجتماعية هي الوعاء لهذا التحرّك الانساني، وكذلك خلفيّة نفسيّة تضيء جوانب من حياة الطبقة أفرادًا وجماعات.

أ - في الانحراف:

وإذا راعينا التسلسل التاريخي للمسرحيات كما خططنا، تستلفتنا باديء ذي بدء شخصيّة «الباشا» والد «عنان» في مسرحية «الخروج من الجنّة»[(١)]. ومع أن هذه المسرحيّة تمثيل للصراع بين الفن والحياة، وشخصيّة «الباشا» هي شخصيّة ثانوية داخل السرد لهذا الأثر، فإننا نستخلص من المواقف ما يضيء الواقع الراهن لأهل السلطان في العشرينيّات من تاريخ مصر المعاصر. فهذا الوزير السابق، «الباشا»، مرشّح للعودة الى الوزارة بحكم انتمائه الطبقي الى النخبة السياسيّة في زمنه، فنراه يسيّر أموره الخاصة بما يتوافق وهذا الطموح الملازم لحياته، فيطّرح دور الوالد الذي يبرزخصوصًا في النزاعات العيليّة، ولا ينظر إلّا الى نفسه في مشكلة ابنته «عنان» التي في خصام دائم مع زوجها على الرغم من الحب اللاهب الذي يجمعهما:

- «الباشا:... هذا الرجل لا ينبغي أن يبقى لك زوجًا بعد اليوم»[(٢)].

فالقيم في هذه الطبقة يتحكم بها الموقع الاجتماعي ولا تقاس إلّا بمقياس المطامح والنزوات الشخصيّة، فالمهمّ بالنسبة اليها المحافظة على ما يفي بالمظهر اللائق أمام الناس، ولا يخدّش السمعة، جوهر الألق الاجتماعي والسياسي، ولو خالف نداء القلب وعارض مبدأ الخير الانساني السليم. وممّا يؤكد هذه الفرضيّة في نظرتنا مبادرة «عنان» أباها:

- «عنان:... أقسم أن لديك أخبارًا عن قرب عودتك الى الحنة.
- الباشا: (في اهتمام). كيف علمت؟
- عنان: (باسمة) عند دخولك شممت رائحة وزير جديد قد انطلقت في البيت»[(٣)].

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المتوع»، ص ٣٥٢،
(راجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٢٩).

٢) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ٣٥٦.

٣) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ٣٥٧.

إنَّ الموقف الحياتي لـ«الباشا» يفضح طبقة من ذوي النفوذ في النخبة السياسية المصرية تتهالك على الحكم تهالكًا ينتقص من حقّ القيم في أن تبرز والاستقامة والتضحية والمحبّة في أن تسود، والخطير في أمرها أنّها تتستّر بعفّةٍ وطنيةٍ وزهد في المناصب:

- «الباشا:... ما أنا إلّا رجل يحبّ اليوم أن يعيش في هدوء بين ذويه وذكرياته»[١].

ثمّ نسمعه في حواره مع ابنته ينمّ عن اشتهاءات نفسه:«الوزير عند دخوله الوزارة يفقد نصف عقله»، وعند خروجه منها« يفقد النصف الآخر»[٢]

وقد نقع داخل مسرح الحكيم على مواقف لذوي السلطان وهم في الحكم يصرّفون الامور ويواجهون المشاكل، فيضيئون بردّات فعلهم وأعمالهم السلوك الحياتي للطبقة التي ينتمون اليها، فنهتدي بدورنا الى موضوعات نزوعهم التي تتوافق وتصنيفهم الاجتماعي. ف«نهر الجنون» مسرحية رمزية في مرماها البعيد، تقدم لنا ملكا[٣] ووزيرًا في مواجهة مجتمع أضاع ذاته بعد أن شرب من نهر للجنون.

فيها يبدو الملك حزينًا لضياع الملكة أكثر من تأثّره لضياع شعب ومملكة:«ليتك تستطيع على الاقل أن تجد لها دواء»[٤] يقول للوزير . والوزير يعي المشكلة بأن الحقيقة تحتاج الى الدّهماء لتتأكد وتسود:

- «الوزير : الناس.. المجانين.. مهما يكن من أمرهم.. وحدهم الذين يملكون الفصل بين العقل والجنون: لأنهم هم البحر وما نحن معًا الّا حبتان من رمل»[٥].

«فالحق والعقل والفضيلة، كلّها أصبحت ملكاً لهم»[٦].

ولكنهما لم يناضلا، فلا هذا خرج من سحر مليكته إلى صالح مملكته ونصرة المبادئ، ولا ذاك حملها قضية تنوير للمصائر واستعادة للعقول الى الحقيقة. فآثرا الضياع المختار بشرب من ماء الجنون مع الاحتفاظ بالسلطان والامتيازات، على ضياع قسريّ يخرجهما فيه الشعب

---

١) توفيق الحكيم: الفصل الأوّل، ص ٣٥٧.

٢) المصدر نفسه: ص ٣٥٩.

٣) المصدر نفسه: ص ٧١٠.
ولأنَّ المسرحيّة رمزية، فلا موجب لنسبة الملك والوزير إلى طبقة أخرى، كالأرستقراطيّة أو النبيلة من طبقات ما قبل الثورة.

٤) المصدر نفسه، ص ٧١١.

٥) المصدر نفسه: ص ٧١٨.

٦) المصدر نفسه: ص ٧١٩.

من دائرة الفعل السلطوي. فهما أيضًا كـ«الباشا» في «الخروج من الجنّة» لم يختارا النضال ذودًا عن الحقائق الازلية، فعاشا الأثرة وتنكّرا لقضية عظيمة تسمو بها حياتهما.

وفي «شجرة الحكم» صفحات كثيرة الدلالة على عقليّة الساسة المصريين في الثلاثينيّات، ننتقي منها ما جاء على لسان «الحورية الاولى» في مشهد «صاحب الدولة وصاحب المعالي» وصفًا لرئيس الحكومة:

– «الحورية الاولى: (للحورية الثانية). ألا تعرفين رئيس الوزارة؟ يا لك من حمقاء... هو الذي يعيّن ويفصل ويحيل الى المعاش...ويعطي ويمنع ويتصرف في الميزانية والمصاريف السرية، ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقرّبين... حتى إذا استقال أو أُقيل، تخاطفته مجالس إدارات الشركات!»(١).

فاذا في هذا الكلام إبراز للاسباب التي من أجلها يتهالك السياسيون على المناصب الكبرى. ولعلّ ما يؤكد هذا المنحى الهجائي من الحكيم أن يتعجّب«صاحب المعالي» عند لقائه «صاحب الدولة»:

– «صاحب المعالي: هذا من أعجب ما يتصوّره العقل البشري.. دولتك في الجنّة؟!»(٢)

ثمّ تصريح كبير الوزراء:«ألا يمكن أن نكون قد صنعنا بعض الحسنات دون أن نتذكّر؟»(٣).

ولو اقتصر الأمر على ذلك لاعتبرناه عارضًا، رفيق ظروف وأشخاص غير دائمين. ولكن، على ما يظهر، أن لدى هذه الطبقة من الساسة وعيًا طبقيًّا مدركًا(٤) موقعها في المجتمع والحياة، فتصرّ على الاستمرار في استنزاف الشعب، وتكافح للاستئثار بمقدرات البلاد دون أن تفسح في المجال لأجيال الشباب والمثقفين. فنسمع حوارًا بين رجلي السياسة في ما يشبه الاعتراف بأخطاء نظام تدينه أفواه بنيه:

– «صاحب الدولة: وا أسفاه! لم تعد الكفاءة شرطًا لدخول الوزارة.

---

١) توفيق الحكيم:«شجرة الحكم» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٢ - ٣٣.

٢) المصدر نفسه، ص ٣٤ ـ ٣٥.

٣) المصدر نفسه: ص ٣٨.

٤) هذا الادراك يفترضه «ماركس» شرطًا أساسيًا من شروط انتظام الطبقات، يؤدي الى حتمية الصراع فيما بينها.في حين نرى «ماكس ويبر» لا يحتّمه ضرورة أوليّة لقيام الطبقة، ويكتفي بشرط الحالة الاجتماعية الجامعة لافراد.
(Jean Cazeneuve, op. cit., p. 1196, col. 1, 3)

ـ صاحب المعالي: ومتى كانت الكفاءة يا دولة الباشا في مصر شرطًا لدخول الوزارة؟»[1]

تمّ جمْعُ أصوات الناخبين كجمع دودة القطن باعتراف صاحب الدولة «إنْ هما إلّا عملية واحدة في أرض مصر.. عمادها النقود ومقاولو الأنفار من جانب، وساعد الحكومة من آخر... ويصبح الفريق الأكثر مالًا أو الأقوى سلطانًا، أو الأمهر دجلًا صيحة الانتصار! ويعلن أن الامة قد أحسنت الاختيار»[2].

إنه واقع طبقة من الساسة والحكام في أرض مصر الثلاثينيّات، تشتري الضمائر في مواسم الانتخابات وتنصّب الجهلة أسيادًا ووزراء.

وممّا يؤكد تصّور وتصميم هذه الطبقة على الاستمرار في غيّها، لوحةٌ حوارية في مشهد «المليونير والرياضي» يقول فيها «صاحب الجياد»، رمز زعيم الحزب:«لا تنسَ أننا كنّا نعمل داخل إطار خاص. إنَّ من السهل أن نخرج من الحياة كلها وليس من السهل أن نخرج من الاطار الذي دعتنا الظروف الى اتخاذ مكاننا فيه»[3].

ومع ذلك، فلقد كان ثمة ما يشكل مطمعًا بالتغيير والاصلاح مع احتمال في بلوغ الأمة حدّ فساد تامّ يقودها الى الضياع النهائي، فهذه الطبقة من السياسيين كانت على تنابذ فيما بين تجمّعاتها الحزبية، ففسد بذلك جوّ الديمقراطية المفترض في بلد تتعدّد فيه الاحزاب، دون أن تُغلق فسحة الأمل بالمستقبل، ولكن، في الوقت نفسه أُزيلت العوائق من طريق القوى الاستعمارية للتدخل في شؤون البلاد وبسط هيمنتها عليها.فـ«الخواجه»، رمز السلطة الخارجية والاستعمار، في مشهد «الخواجه في جنّة عملائه»، يتباهى أمام «رضوان» بأنّ رجال السياسة المصريين التقّوا حوله وأقاموا له حفلة تكريم« وهم الذين لا يجتمعون، واتّحدوا مؤقتًا وهم الذين لا يتحدون»، وتهافتوا على الانفراد به.

والفاجع في موضوع هذه الطبقة من السياسيين أنها تجهد للوصول الى السلطة ولكن بغير برامج عمل، لأنها تنفق أوقاتها داخل أحزابها على إسقاط من في كراسي الحكم، حتى اذا تسلّمت مقدّرات البلاد غدا زعماؤها من المصلحين «فأصلحوا من الفور أحوالهم وأحوال المقرّبين اليهم» يقولها «الخواجه» بسخرية، والشعب «لا مع هذا ولا مع ذاك» لأنه مع «حزب الرغيف»، مع كل علم «الخواجه» بأن«رغيف العيش لم يؤلّف بعد حزبًا، لأنّ الذين يؤلّفون

---

١) توفيق الحكيم:«شجرة الحكم»، ص ٤٣.

٢) المصدر نفسه: ص ٤٦ ـ ٤٧.

٣) المصدر نفسه: ص ٨٤.

الاحزاب هم الباشوات»[1].

وقد لا نجد كبير فرق من حيث الانتماء الطبقي بين هؤلاء الساسة المستغرقين في أنانيّاتهم ومصالحهم الضيّقة داخل القطر المصري، وبين الطاغيتين الأول والثاني موضوع «صلاة الملائكة» في المدى العالمي، باستثناء ميدان العمل واليد القادرة بقدرة الدولة التي اغتُصبت سلطاتها وأنيط بهم أمر تسييرها. ولو أتيح لطغاة العالم أن يتّحدوا في شعار يسقط العمال من حسابه، لتوافقت بصورة أكيدة طغمة الثلاثينيّات في مصر وطغاة أوروبا في الاربعينيّات وعلى رأسهم «هتلر» و «موسوليني»، الطاغيتان». فهؤلاء وأولئك يمتلكون «مطالب الغرور التي تنبت في رأس رجل واحد فيسخر شعبه المسكين كلّه، لتحمّل أعبائها، ويسأله التضحية، ويعطيه الألفاظ، التي تسكره، ولا تشبعه»[2].

وشخصيّة «الخليفة» في مسرحية «الصندوق»[3] الرمزية هي الاخرى ببعدها الاخير، هي شخصيّة قادرة متسلّطة حتى الطغيان، ولكنها تميّزت عن سابقاتها في مسرحيات الحكيم بلون الحذر الذي يرافق سعيها الحياتي، والخبث الذي تتحصّن به في تجاهل لما ترتكبه من أخطاء بحق محيطها. فـ«الوليد» الخليفة، لا يجهر بما تكوّن لديه عن خيانة زوجته الملكة، وهي خيانة ما كانت لتحصل، ربّما، لولا إهماله إياها وانصرافه عنها الى جواريه. وفي حركة تنمّ عن التمسّك بالخطإ، وتكمل بعدها الحياة دورتها، يأمر بحمل الصندوق المغلق على عشيق الملكة «وضّاح» الشاعر، الذي يشقى مثلما الملكة تشقى[4] ليدفن من بعد في حفرة داخل الارض. ولكن المشكلة تبقى إياها، وحياة الزوجين مشرّعة على الاحتمال، وكلّ احتمال قد يكون مشابهًا لما حصل أو أكثر أذى وشذوذًا، إنْ من ناحية الملكة أو من ناحية الخليفة، ولم ينفع انتقام من العاشق.

إنّ الصندوق هو رمز للحقيقة التي ما أراد الخليفة لها إعلانًا لكبرياء ونرجسيّة في شخصه، فأسقط ثورة محتملة للكرامة، فلم يهمّه الحدث وقسوته بقدر ما اهتمّ لبقاء الجسد

---

١) توفيق الحكيم: «شجرة الحكم»، ص ١٠٣ - ١٠٤، ١٠٩، ١١١ - ١١٣.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوع»، من قول الملك للطاغية الأوّل، ص ٨٤٧.

٣) المصدر نفسه: ص ٦٣٧.

ونرى شبهًا بين هذه المسرحية ومسرحية «بين الحرب والسلام» (م .ن.، ص ٧٨٠) شخوصًا ولوحات حوارية. فالحرب «كأنه» الخليفة في شكّه وجبروته، والسياسة – الرمز كأنها «الملكة» مع اختلاف في القحّة والنبل بين الاولى والثانية.

٤) المصدر نفسه: ص ٦٤٠.

الجميل في فراشه.

وهذا الطراز الساديّ من الساسة يقابله أحيانًا في مسرح الحكيم صنف آخر تقليديّ هشّ يبدو كالمصرّف للاعمال في الفترات التي تعقب الخضّات الكبيرة في حياة الشعوب، أو التي تنام فيها عين الرقيب بعد أن يمتلك الخور نفوس أفرادها. إنّه «وزير» مسرحية«بين يوم وليلة»[١]. فلقد ذهب مع الحكومة المستقيلة، فانكفأ عنه الناس واغتابوه، بدءًا بمدير مكتبه وموظفيه، وانتهاء بخطيب ابنته، وإذ عاد مع الحكومة الجديدة تملّقوه. ومع كلّ إدراكه لما يسود عصره من وصوليّة وتنكّر وعقوق، نراه يؤخذ بالملق والمداجاة، ويحرص على أن يحيط نفسه بالرجال أنفسهم الذين اغتابوه، ثم يعمل على ترقية مدير مكتبه[٢] في موقف لا يمكن أن يفسّر بغير تشجيعه على الزحف وإنْ مصطنعًا.

ولعلّ في خاتمة المسرحية على هذا الشكل ما يثير الشبهات حول علاقة سابقة وأخرى لاحقة محتملة بين الوزير[٣] ومدير مكتبه، لأن في مداواة الداء بالداء على هذا النحو تواطؤًا من الإثنين على فريق ثالث هو الشعب.

والملق هذا لا يقتصر على الموظفين من البروقراطيين، سجناء مكاتبهم وبزّاتهم أمام أسيادهم، بل يتعدّاه الى الكبراء من القوم كرؤساء الأحزاب والنواب والشيوخ. ودليلنا من «الحب العذري» التي كُتبت من وحي النماذج البشرية[٤]، وتتضمن طرازين من ساسة الاربعينيّات، هما «الباشا عبد الغنى بك خليل» ثم «رئيس حزب التقدم الوطني»: فالأول عضو في الشيوخ، لا زوجة له ولا أولاد، وثريّ كبير، ولكن على مرض في البخل. والثاني «الباشا رئيس الحزب»، يمثل طبقة أفلستها السياسة فراحت تتسوّل ما يعزّها لدى القادرين[٥]، لقاء جاه وألقاب تمنحها اعتباطًا، لتستمرّ قادرة فاعلة على المسرح السياسي، ما دام المال «أرخص وسيلة لشراء قلوب الناس وألسنتهم وحناجرهم وعقولهم»، كما جاء في كلام «رئيس الحزب»، ونراه

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٩.

٢) المصدر نفسه: ص ٢٣، ٣٤.

٣) نشير هنا الى الشبه الكبير بين وزير هذه المسرحية والوزير في مسرحيّة «مفتاح النجاح».
(راجع الثبت بالمسرحيات، ٢٢٣)، فكلاهما يستهويه الاطراء، فيصغي الى التملّق ويقرّب ذوي النفوس الحقيرة.

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤١٥.

٥) ووزير «مفتاح النجاح» بهذه الاخلاق، فهو يشجّع ابنته «نبيله» على الزواج من ابن جزّار لأنّ «النقود في هذا الزمن هي التي تشتري الأصل... وتشتري المركز».
المصدر نفسه: ص ٦٠٣.

يتملّق البخيل عضو مجلس الشيوخ لهذه الغاية، واعدًا إياه بأمانة صندوق الحزب، وبوزارة المواصلات «ليستطيع أن يركب بالمجّان في جميع القطارات، مدى الحياة»[١].

ولكن الجديد الذي ينسبه كاتبنا الى هذه الطبقة هو ما جاءت به مفاجأة «نهاد ناشد»، عشيقة «عبد الغنى بك»، تلك التي أغوته - وتدّعي العكس - حتى حملتْ منه سفاحًا إدراكًا منها أنَّ ثروته ستؤول إليها بهذا التدبير. فاذا بنا، الى جانب الدجل السياسي واستجداء المال الرخيص وتقديم المصالح الحزبيّة والشخصيّة على مصلحة الوطن، نرى الحكيم يتّهم السياسيين في زمن ما قبل الثورة بالإفساد والإغواء وبيع الشرف في لعبة رمز موفّقة بين السياسة والجنس. فالسكرتير العام للحزب التمس من أمين صندوقه «الباشا» البخيل أن يبيع من الحزب قطعة أرض خاصّته بالتقسيط وبسعر خاص[٢]:

- «عبد الغني بك: أطالب البائع؟ أطالب نفسي! ما هذا الكلام؟.. ألم تؤكدوا لي أنه لا غاية ولا غرض.. ألم تقولوا إنه تقدير شخصي..

- السكرتير العام: وما زلنا نؤكد لك أن تقديرنا لشخصك خالٍ من الغرض، وكما قلنا.. تقدير عذري كالحبّ العذري»[٣].

ولعلّ الصفحة الاخيرة من المسرحية هذه خير شاهد على هذا الافتراض، فلقد صرّح «عبد الغني بك» طاردًا السكرتير العام للحزب:«إذهب أنت وأمثالك بغير رجعة! »ثم يأمر خادمه «بسطويسي»: «أغلق بابي بالمفتاح.. وحذارِ أن يدخل بيتي سياسي أو محام أو حرامي»[٤]، شاملاً بهذا القول ثلاثة أنواع من بشرِ أيامه توّحد بينهم اللصوصية.

وكذلك أغلق الستار على مأزق لم يحلّ. فـ«نهاد» غادرت وفي أحشائها ثمرة رذيلة، فلم تتزوج «عبد الغني بك»، ورئيس الحزب تبخّرت آماله في انضمام «الباشا» البخيل الى حزبه، وكأنما الحكيم يعادل، في حدث الاخفاق على الأقل، بين الدعارة والسياسة في نظام تتسلّم

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤١٩ - ٤٢٠.

٢) الشيخوخة - وقد تكون الكهولة أيضًا - تبرز بشكل واضح اختلالات وعيوبًا من مثل الحسد والبخل وسواهما. والسبب الطبيعي لذلك، برأي أدلر، هو تدنّي روح الثقة بالنفس، فتكون هذه العيوب وسائل سلوكية تعيد إلى المرء أمانه المفقود اذ ترهف شعوره بالتملّك.

Voir Adler, «Le tempérament nerveux», payot (p.b.p.),151,1976, p. 114.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٤٣.

٤) المصدر نفسه: ص ٤٤٤.

مقدراته طبقة فاسدة.

.... وهذا النوع من الامتهان للكرامات يتخذ وجهًا خلقيًا شريرًا مختلفًا في مسرحية «النائبة المحترمة»، فيحمل الدليل على انتشار مثالب الداعرين في الوسط السياسي كوباء لا يحدّ من فتكه إلّا مناعةُ القلّة من الشرفاء. فـ«الباشا» وزير الاشغال العامة يحاول أن يقنع النائبة بالمساهمة في سحب مشروع المعارضة عن طريق إغواء المتقدّم به وهو زميلها النائب، وإذ يُجابه بالرفض والاستهجان يدعوها الى التفكير في مستقبل زوجها المهندس في وزارته[1]، فيمثّل بذلك طبقة من السياسيين تبني مجدها على الدهاء ولا توفر وسيلة للاستمرار فيه، حتى الرذيلة والرشوة والتهديد، وكأننا بالحكيم، وقد اختار استقالة النائبة من البرلمان حلًّا ينقذ الاسرة والشرف المهدّد، يعمّم اعتراضه على سياسة رخيصة في نظام وطبقة متسلّطة يكاد الأمل في إصلاحهما يقارب اليأس[2].

وهو نظام منفصل عن جسم الأمّة، بعيد عن نبض حياتها، تُصرّف أموره طبقة قادرة أحاطت نفسها برجال أعوان من المخابرات وسواهم، تجعلهم عيونًا وألسنة على الشعب، وحرّاسًا قمعيّين همُّهم كلَّ يوم تقييد تحرّكه المختار وتقليص مساحة الحرّية.

وكم في «صاحبة الجلالة» من أدلَّة دامغة في هذا المجال ننتخب منها ما يرفد عملنا في اكتمال رؤية الى هذه الطبقة المنحرفة. فـ«رمضان» والد «وجدان»، خطيبة الملك الطاغية، مُنعَ مقابلَة «مدبولي» رفيقه المتقاعد، والخروج معه الى قهوة « المنظر الجميل»، وهو منعٌ في جملة ممنوعات تافهة الموضوع تتلقّاها القوة الامنية المحيطة بمنزله لدى كل اتصال لها بالقصر الملكي[3]. وهي طبقة إنْ رحمتْ أو بسطتْ يدًا فإنما تفعل ما يعود عليها بالنفع، فيقوّي مركزها ويسوّغ اختياراتها حتى ولو اقتضى الأمر تزوير الحقائق.فـ«رمضان» الموظف البسيط المختلس أنعم عليه بلقب «باشا» ليكون له شرف الانتساب الى الملك، وغدا في البيان الموزّع على الصحف «سعادة رمضان برعي باشا كان موظفًا كبيرًا في الحكومة، واستقال أخيرًا بعد أن خدم الدولة سنوات طويلة بكفاءة ممتازة ونزاهة نادرة..»[4]

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٧٥ - ٧٦ و ٧٨.

٢) هذا المناخ من الرياء والخديعة الذي يبشّر به وزير الاشغال، نقع عليه في مسرحية «بين الحرب والسلام» (راجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٢٣) ، حيث السياسة زوجة للحرب. وتحيا الخديعة مع السلام في علاقة شائنة.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، ص ٤٥٥ - ٤٥٦.

٤) المصدر نفسه: ص ٤٨٦.

وتكتمل صورة العسف والطغيان وامتهان كرامة الإنسان والاستئثار بالسلطة في لوحة الملك الذي يطّلع من خادمه على قرارات الدولة ومشاريعها لأنها من الأمور الهامة؛ وليس كمثله شخص أقدر من رئيس الوزراء ورئيس الديوان ليعرضها عليه، فيوقّعها فيما خادمه «محمّد الشماشرجي» منهمك بمساعدته على انتعال حذائه؛ حتى اذا رأينا الملك، ليلة القران، يتعمّد استقدام «حمدي» المغنّي حبيب «وجدان» لعزف وإنشاد في فرحه[١]، وهو من سلَخه سلخًا عنها، بلغت صورة القهر غايتها، وخرجنا بقناعة أنَّ الامة المصرية يحكمها مرضى ساديّون، لا تعرف قلوبهم الرحمة، ولا قِبل لهم على حوار يعيد النظر في ما ترتكبه من حماقات وفواجع، أو أقلّه يوجد لها الأسباب التخفيفيّة.[٢]

ب ـ في الاستقامة والصلاح:

ولكن مسرح الحكيم لا يكتفي من أهل السياسة بتصوير الرجال الفاسدين، دون أن يمنحنا ولو بارقة أمل بخميرة صالحة تترك في النظام المتسلّط وعدًا بتغيير وإدالةً لمنكر. ولو لم يفعل لما أصاب كامل الحقيقة في المجتمع والطبقة موضوع بحثنا. فهذان في طبيعة تكوينهما من أفراد في حالة ما، تطولهما تعدّدية محتملة في النظرة الى الحياة تبعًا لدرجة الثقافة أو الوعي الاجتماعي أو النظافة الانسانية والفكرية عند كل فرد فيهما.

ومع كلّ اعتقادنا بوجود أرضيّة رئيسيّة واحدة للشخصية في طبقة معيّنة بحيث تتضمن مبادئ أساسيّة تتردّد بحذافيرها تقريبًا في ظروف متشابهة[٣]، ومع يقيننا الكلّي، بشكل أشمل، أن العقلية الإنسانيّة تبقى واحدة على الرغم من الاختلافات السطحية[٤]، فإننا نغلّب في هذا الانسان احتمالًا دائمًا للتطوّر في الفكر والعمل، بنظرة تفاؤلية، الى الحياة، فلا نقطع رجاء بتقدم، ولا ننفض أيدينا من فرص جديدة تستقيم بها الامور.

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٤٧٨ ـ ٤٨٠.

٢) أرى أن الحكيم يرمز بـ«وجدان» الى مصر الوطن، تلك التي تجاذبتها تيارات التقليد والطمع في المسرحية، من حكّام طغاة وأسرة تهيمن عليها أمّها المهووسة بالغنى والجاه. أما «حمدي» فقد يمثل شعب مصر، وقد بدا هادئًا أول الامر، ثم ثائرًا بعد ان حُرم خطيبته، ليعود في نهاية المسرحية الى وداعته يمجّد السعادة الذاتية، كالشعب تمامًا إذ سلّم أمره الى قوى عسكرية تقرّر مصيره.

٣) kardiner et Linton, cité par J. Poirier, "Histoire de l'éthnologie", P.U.F., 1338, 1974, pp. 108 - 109.

٤) Adolf Bastian, cité par J. poirier, Ibid. pp.49 - 50

لهذه الاسباب، جدّ بحثنا في أهل السياسة داخل مسرح الحكيم عن نظافة بيضاء تعترض سير الصفحات السود، وعن شهقة إنسان تُنزله في مكان عزيز داخل قلوبنا، وعن موقف ندامة يعيد الى طبقة السياسيين هذه اعتبارها في عيوننا.

فها هي مسرحية «الرجل الذي صمد»(١) تبرز لنا شخصًا من هؤلاء الشرفاء. إنه الشيخ «صالح بك زهدي»(٢)، القاضي السابق، ورئيس اللجنة المالية في البرلمان، ومرشّح لعضوية مجلس الادارة في شركة كبيرة. نراه يعاني من ضائقة مالية حتى لا يقوى على تجهيز ابنته، الأمر الذي يظهره إنسانًا نزيهًا في ماضيه كما في حاضره، بخلقيّة رفيعة الطراز لم تُلوِها الاغراءات الكثيرة.

وعلى الرغم من وقفات الكرازة والتبشير التي تشيع في لوحات المسرحية وكلها خافض للفن في هذا الاثر فإننا نرى الجماليّة الخلقيّة تعوّض هذا النقص مقارنات بين نظافة تواصلت في «الشيخ صالح» ماضيًا وحاضرًا، ونزاهة في زميله القديم «عبد البر باشا» اتسخت فجرفتها وحول المجتمع وعهّرتها عقلية الطبقة الجائرة حتى غدت خطرًا على الاخلاق:

- صالح بك : (لعبد البر) إني أذكر الآن كلّ حرف مما كنّا نقوله بالأمس. كنا نذهب في الصباح الى المحكمة بالترام أو مشيًا على الاقدام... بينما المحامون وموكّلوهم يذهبون بالسيارات الفخمة... ولماذا نخجل ؟ هل قيمتنا في شخصيتنا أو في السيارة(٣)؟

ولا يخفى ما في هذا الكلام من مرتجى يتشوّق اليه الشريف، لأنه يمثل النطفة الاولى للكائن الاجتماعي الصالح، ولأن فيه النقيض لحشد الموظفين المرتشين الذين ضاقت بأخبارهم مسرحيات كثيرة للحكيم، كمظهر من مظاهر الفساد المستشري في الطبقات الاجتماعية كافة(٤).

ونشعر حيال شخصيّته باحترام وإعجاب إذ نسمعه مقرًّا بأن «كلّ عظيم غريب بين أهله» غربته هو بين أفراد أسرته إذ لم يتفهّموا رفضه العضوية في مجلس إدارة الشركة الكبيرة، وعدم

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٦١٥.
٢) الشيخ صالح يشبه بنزاهته وصموده أمام الاغراءات شخصية النائبة في مسرحية «النائبة المحترمة». المصدر نفسه: ص ٦٣.
٣) المصدر نفسه: ص ٦٢٤.
٤) نعالج هذه الناحية في فصل الطبقة المتوسطة من هذا الكتاب، ص ٦٠ - ٦١.

خضوعه لاغراءات «عبد البر باشا» زميله التاجر الكبير الخارج من صفوف القضاة؛

وندهش لشفافية في رؤية لديه تتخطى الاشخاص والطبقات الى المبادئ الخالدات، «فالبذرة الواحدة تنبت الغابة! سأذهب أنا أيضًا، ولكنّ شخصًا قد لا أعرفه سيتلقّى البذرة وتعيش فيه ويقع في يده المشعل... إن المثل الحي لا يموت.. إنه يعيش في أشخاص جدد وحيوات متجددة»(١).

واذا كان الشيخ الشريف هذا قد حفّز فينا الحنين الى النظافة في الزمن الاسود لرجال السياسة، فإن باشا «لو عرف الشباب»(٢) يثير فينا حنينًا الى فضائل أكثر اقترابًا من إنسانية الانسان في كل زمن.

فهذا العجوز «صديق رفقي» من قادة الأمّة وساستها الكبار. خطف في حلم فاستعاد الحياة شبابًا وثّابًا(٣) ولكنه أضاعها مجدًا وألقًا اجتماعيًا وحضور زعامة في التاريخ . ابتعد عن طبقته فرآها بشكل أوضح . فنراه يحنّ في الحلم، وهو الشيخ الفاني، الى ماضٍ يستعاد بأمجاده وأفراحه، فيسأل طبيبه «الدكتور طلعت» حقنه بإكسير الشباب، «هذه الحياة التي لم يبق منها غير ثمالتها، خير لي أن تقضي على حياتي التجربة من أن تقضي على حياتي الذبحة الصدرية»(٤).

ولا شكّ أنّ هذا الباشا يحمل بين ضلوعه قلبًا «شعبيًا» دافقًا، نزيل فنادق متواضعة بمصروفه القليل بعد أن استعاد الشباب لدرجة فقدانه شخصيته الاصليّة داخل محيطه، فيبدأ الحياة كابن الشعب تمامًا، من أسفل السلّم الاجتماعية فيطرق هائمًا وينفق على المواصلات والفاتنات في حانات الليل ككلّ شاب(٥). فاذا بالحلم ترجمة لكبت فُكّ من عقاله، أو لتمنّ وجد حيّزه في يقظة محاذية لوعيه الحقيقي .

ومما يقرّب هذا الباشا الزعيم من قلوبنا إحساسه بفراغ الزمن حتى لكأنه الخواء يُسكن بنا

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٦٢٢، ٦٢٥ و٦٣١.

٢) المصدر نفسه: ص ٦٢٤.

٣) يرى «أدلر» أن ما يجري في حقل أفكارنا أثناء النوم ليس أكثر من بناء جسر يصل يومًا بغد. ففي الحلم شروع بموقف حيال الحياة، وهو مؤشّر إلى أن الحالم يهتم بمسألة منها(١)، ولو أعطى البشر وصفًا صادقًا لأحلامهم، لأمكننا قراءة أخلاقهم خيرًا ممّا لو ظهرت على وجوههم(٢). أما «فرويد» فيرى في الحلم تنفيذًا مقنّعًا لتمنّ مكبوت(٣).

Adler: «Connaissance de l'homme», P.b.P., N. 90, 1976, pp.74, 97, 103.

Adler: Cit. G. Chr. Lichtenberg, «Tempérament nerveux», op. cit., p. 90.

Freud, cité par R. Osborn, «Marxisme et Psychanalyse», Payot, N° 99, pp. 37-38.

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الأول، ص ٦٥٢.

٥) المصدر نفسه: الفصل الثاني المنظر الأول، ص ٦٨١.

ويستعير من شخصياتنا فرحه والترح: «إن الشباب ليس في الجسم ولكنه في النفس أيضًا، إنك قد أعطيتني الجسم الفتي ولم تعطني النفس الفتيّة الجديدة التي تبصر الحياة جديدة ..وقل مثل ذلك عن النساء والملاهي والشّهرة والعبث والحب والطموح والحرية والمستقبل.. كلّ هذا لم يعد له عندي نفس المعنى ولا نفس المذاق»[١]، فكأنه بهذه الرؤية يمثّل كل إنسان في كلّ جيل عبر هذا الحنين الدائم الى مدًى يفصل بين الرغبة وانقضائها، لتستمرَّ شهيّة الاستمرار في الحياة. ودليلنا قوله لـ«طلعت» بعد أن خرج من حلمه:

– «الباشا : الآن عندما تبيّن لي أنه حلم، بدأت أرى أنه جميل... ولكن عندما كان حقيقة واقعية جعلت أجاهد للخروج منه...»[٢].

ولعل أجمل ما في بطل هذه المسرحية إفساحه في المجال أمام الجيل الجديد المتمثل بابنته «نبيلة» وخطيبها «مدحت»، «فالحاضر هو الحرية»[٣] وهو الذي ينطلقان فيه، وعلى الثمرة الجديدة أن تخرج «من بذرة الثمرة القديمة أشدّ ما تكون جدّة وطرافة في النوع وقوة في الحيوية»[٤]، وكأنها منه دعوة وإقرار بشرعية تسليم الأمانة لأجيال طالعة في خطّة شاملة للتغيير الهادئ.

يبقى أن نشير في شخصية هذا الطراز من الساسة الى حرارة إنسانية تعمر فؤاده. ففي خاتمة المسرحية صغرت أمجاد حياته كلّها، ومثلُها خطبُ التكريم المرتقبة لشخصه الفاني، كلّها صغرت أمام حنان الزوجة «جليلة» وذاكرتها، «لا تغضبي للنسيان السريع... ليس يهمّني غير ذاكرتك أنت وحدها»[٥] قال لها، فتعنونت عظمة سياسيّة بلون خلقي من إنسانيّة تتخطى الحدود، فتذهب العظمة وتزول ويبقى الحب والوفاء[٦].

وهذا الحبّ ذاته نراه في مسرحية «الأيدي الناعمة»[٧] منقذًا أكبر لطبقة شاذة عاثت في جسد الأمّة، فانتبذها الشعب مع طلوع فجر الثورة. ولقد وضع توفيق الحكيم بطل مسرحيّته

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثالث، ص ٧٢٨ – ٧٢٩.

٢) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٧٤٧.

٣) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٧٥٣.

٤) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٧٥٧.

٥) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٧٦٢.

٦) لا يضير هذا الوفاء قصة تلك العلاقة بين الباشا في شبابه وإحدى النساء («مسرح المجتمع»، الفصل الأول، ص ٦٤٦)، مع العلم أن ثمة خطأ ارتكبه توفيق الحكيم نفسه على الأرجح في هوية هذه المرأة: ففي حين يقول في الفصل الأول (الصفحة نفسها) إنها ابنة أحد زملاء الباشا، يعود في المنظر الثاني من الفصل الثاني (ص ٦٩٣) فيذكرها على أنها زوجة زميله.

٧) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٢٥٠.

هذه «البرنس فريد» في مواقف تأكدت له معها هذه اليقظة الشاملة على الحياة تدريجًا، منذ الفصل الأول حين جعله يقول في الذُّرَة المشوية التي استهوته:

– «البرنس : أنا لم أكن أعرفها مع الأسف الشديد... من أين لي أنّ أعرف أن ما احتقرته هو في الواقع شيء ممتع ومفيد؟»[1].

فإذا في هذا الطعام الشعبي، رمز الطبقة الشعبيّة، نقطة تحوُّل في نظرة الامير الى المجتمع الذي عبر حاجز الحرّية.

ولكن هذا الانتقال من عالم الى عالم ما كان ليتّم دون وجع بلغ حدّ الكارثة أحيانا في تمزق الأسرة التقليدية القديمة وتشتّت أفرادها حتى ينكر فيها الوالد أبناءه عقابًا على اختيار صائب.

– «البرنس : عمل... عمل... عمل... العمل للخدم والعبيد.

– «مرفت : العمل هو الحرية... لقد تعلّمت أشياء كثيرة منذ عشت مع زوجي سالم... شعرت أني إنسانة تعيش حقًّا منذ بدأت يداي تعملان».

كما لم يتمّ الانتقال هذا دون مرحلة تواصلت فيها عقلية الأذية والاثرة والسرقة والدهاء، حتى بعد الثورة. وقد رمز الحكيم الى ذلك رموزًا موفقة في حركة اغتراف «البرنس» للسمن مرات ثلاثًا من أمام بائع البسبوسة واحتفاظه بعلبة كبريته[2]، وكأنها بدائل لاغتصاب الارض والمقتنى والاعراض في العهد البائد، حتى إذا لمس «البرنس» تضحية «كريمة»، بنت الشعب، بدا خلفها في مستهلّ الفصل الثالث حاملًا صينيّة عليها فناجين شاي فارغة، تابعًا للحب، قائمًا مثلها على خدمة المجموع أي الشعب، ثمّ يثني الدكتور «علي حمودة» عن إمساك المكنسة لأن «كل شيء نظيف» وما النظافة هنا الا نصوع ضمير جدّده الحب ويوحى به من خلال الاشياء.

وتبلغ النشوة التاريخية أوجها بالتِمام الشّمل:

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المنوّع»، ص ٢٦٠.

٢) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٢٧٢ و٢٧٦.

ومن الرموز الموفقة في هذه المسرحية لقاء «البرنس» ودكتور النحو «علي حموده» على الكورنيش قرب مستشفى القصر العيني. ففيه تجسيد لأمراض مجتمع يستسرع لدى العهد الجديد الشفاء من أوصابه.

المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ٢٧٤.

وكذلك دور المكنسة كبير في لعبة الرمز هذه (الفصل الثاني، ص ٢٨١)، توكّل الى الدكتور لينظف بها قصر الأمير مع أنه لم يمسك مكنسة في حياته.

المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٣٠٦.

- «البرنس : إني آسف على الايام التي مرت ونحن بعيدون بعضنا عن بعض، هذه العائلة الجميلة لماذا كانت مشتّتة؟»[1].

وتأتي المصافحة مع قوله: «إذن نتّحد» إيذانا باشتراك في فعل مصير وانتماء نهائيًا الى المستقبل[2].

وكمثل العقاب لطبقة الساسة المستبدِّين الغاصبين، والكفارة للنادمين، تنهي «كريمة» المسرحية بتذكير «البرنس» بما يلزمها، غير عطفها وحنانها، فإذا هو «تفصيص الثوم وتخريط البصل في المطبخ»[3]. ولا يجيب الامير العاشق علامةَ قبول، لأنَّ في فمها حكم الشعب بإنزال الارستقراطي عن عرش امتيازاته وإدخاله عنبر الشعب حيث التساوي عن طريق العمل والانتاج.

ومجمل القول في النموذج الانساني الطبقي لهذا اللون الأول من البورجوازية:

- أنه راغب في حاضره، منتمٍ اليه بقوة، لانه يشكِّل الركيزة الاساسية لاستمراره في الحياة على نمط معيَّن من المنعة للمحافظة على مكتسباته وللتمادي في توسيع رقعة انتشاره مدفوعا بحلم وجود في أن يصبح يومًا، ولوحده، عظيمًا من عظماء هذا العالم[4]؛
- أنه، وهو في أعلى الهرم الاجتماعي، يشكِّل لنفسه ولادراكها الطراز الأعلى للشخصية السياسية، وهي مكانة تبيح له في قرارته وبغير قصد منه أحيانا، فرصَ الكسب والتقدم والاستئثار ولو عن طريق الشراسة واغتصاب الحقوق والكرامات؛
- أنه في محيطه ينظر الى عشيره من الطبقة ذاتها، ومعا يختبران الظروف نفسها[5]، وتتناهى إليهما من المجتمع أوبئة واحدة في الرؤية السياسية والاخلاق، من وصولية ورشوة وسعاية وسواها، فتتخمَّر هذه المعطيات في هذا وذاك لتغدو علامة في طبقة وعنوانا لعصر؛
- أنه أحيانا يستجيب لنداء ضمير، وهاتف خير يوقظ فيه كرامة الانسان والحسّ الاجتماعي، فيخرج من طبقته ونمط سلوكها العام ليرتمي في مجال كلِّ الناس، بريئًا

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثالث، ص ٣٠٤، ٣٠٦ و٣٢١.

٢) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٣٣٧.

٣) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٣٥٠.

٤) Guy Dingemans, «Psychanalyse des peuples et des civilisations», Librairie Armand Colin, Paris, 1971, p. 318.

٥) Adler, «Connaissance de l'homme», P.b.P. N° 90, 1976, p.141.

بتطلعاته، مؤثّراً برؤياه، وبامتلاكه فضيلة التراجع عن أخطائه. مثل هذا ممّن شاهدنا في أشخاص كالشيخ «صالح» و«الباشا صديق» و«البرنس فريد» جدير ذات يوم بأن يؤّمن الانتقال الهادئ للسلطات، أو في الاقل يحدّ من غلواء كل ثورة مرتقبة في محيط الشعب المسحوق(١).

وإذا كانت دراستنا لهذه النماذج الانسانية قد تمّت انطلاقًا من علاقة كل منهما مع محيطه(٢)، فإن حرصًا لدينا يفرض استجلاء لبواطنها في ذاتها، ولو بعجالة، على ضوء الشرط النفسي الكامن وراء تصرفاتها بشكل عام.

فهؤلاء الشخوص، رديئهم والطيّب، يحققون في مسعاهم الحياتي ما يعيد إليهم أمانهم المفقود، في تعبير علماء التحليل النفسي، كأدلر(٣). Adler وسواه. ولعل نظرة ثاقبة في ظروف نشأتهم بهذا الصدد، وهي ولا شكّ نشأة مضطربة خضعت لنواميس قاسية في التربية الشرقية، هذه النظرة تجعلنا نلتقي في قناعاتنا مع ما ذهب اليه ريخ Reich من أن النظام التربوي العائلي الذي شُيِّدت عليه مجتمعاتنا، من شأنه أن يكرّس النمط العنفي القمعي حلًّا أفضل في كلّ مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية. «فالطفل في الطبقة الرائدة في المجتمع يتعلم أوّل ما يتعلم طاعة والده لأنه ممثل السلطة في الأسرة، ومن ثمّ يتعمّم بواسطته موقف الاخضاع هذا، منتشرًا مع كلّ من تؤول اليه السلطة(٤)». وهو قول يؤيّده ما يؤثر عن أنّ الافراد الذين يقومون بدور ناشط فعّال في السياسة، هم الأكثر تعاسة في طفولتهم، فيُقدِمون كبارًا على ما يسمّيه الفرويديّون التمرّد على الأنا المثالي (sur-moi) المتمثل بآبائهم، ويبحثون في الحياة السياسيَّة عن منافذ لعدائيّتهم المبيّتة(٥).

بهذا المعنى نفهم كيف أن المآسي شائعة في كل مكان من الدنيا قبل أن تبصرها العين فوق خشبة المسرح(٦)، ولم تكن السعادة في يوم مفهومًا اقتصاديًا أو علميًا(٧)، وهي بالتالي لن تقاس بمعيار السلطان والنفوذ السياسي.

---

١) Guy Dingemans, op. cit., p. 516.

٢) Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., pp. 27, 161.

٣) Alfred Adler: Psychologue et médecin autrichien (1870 - 1937).

٤) Wilhelm Reich: médecin et Psychanalyste autrichien (1897 - 1957), cité par M. Cattier, «ce que Reich a vraiment dit», Marabout Université, N° 254, 1974, pp. 109, 111.

٥) R. Osborn, op. cit., p. 156.

٦) Henri Gouhier, «L'Essence du théâtre, «Présences», Plon, Paris, 1959, p. 167.

٧) A. Sauvy, cité par Guy Dingemans, op. cit., p. 588.

وإذا كان تمنّي القدرة والجاه والتقدم مظاهر في الحيّز الاجتماعي السياسي لأصل واحد هو القمع وردّات الفعل عليه، فماذا يكون دور المال في حياة أفراد من هذه الطبقة لم يتعاطوا السياسة؟

سؤال نجيب عنه باستيفائنا معالجة القسم الثاني والأخير من الفصل الأول في هذا الكتاب.

٢ – الاغنياء وأصحاب النفوذ..

إنَّ الواقع التراتبيّ الهرمي الذي تستند إليه حضارتنا يفرض ذاته في كلّ عمل تقويمي أيًّا كان نوعه وهدفه. فما إن وعى الانسان منذ فجر تكّونه الاجتماعي رموزا في الابعاد ومظهر حقيقة في ما هو فوق وما هو تحت(١) حتى راح يقيس الحياة بمقياس خلقي، خيرًا وشرًّا، فتخطّى الاحداث ووظائفها الى نوع من التقويم لجدواها وفائدته لحياته وحياة الجماعة.

وهذا التقويم تعمّم معه ليطول كلّ مظهر من مظاهر النشاطات الاجتماعية، فاعتمده البشر لتصنيف شركائهم في الوجود ضمن طبقات غالبًا ما كانت غير واضحة الخطوط لتداخل العناصر المشاركة في تقويمها. فتطوّر الامر من تحت الى فوق، الى معاينة الأنفع فالأحسن والأقوى كما ينبئنا اشتقاق لفظة ارستقراطية(٢)، تلك الطبقة التي عصفت بها أيديولوجيات التحرّر الانساني، وأدالتها الشرائع الدولية في نظرة محقّة الى التساوي بين البشر.

وها هي البورجوازية الفاعلة عبر المال في المدى التاريخي تصبح وريثتها، فتحلّ محلها وتطبع العقليات والسلوك الانساني بطابعهما، وتطغى في بعض البلدان على نظمها، فيتساعد المال والمكانة السياسية لاستمرار تقليد.

واذا كنّا في القسم الاول من هذا الفصل قد أحطنا بجانب من هذه الطبقة بتقديمنا نماذج

---

١) يرى «أدلر» أن المعنى التجريدي للفوق والتحت قد أسهم بفعالية في تطوّر الانسانية. والأمر عائد ولا شك الى الأزمنة السحيقة، آن اعتمد الانسان التحرك مستويًا على قدميه، بدلًا من أن يدّب على قوائم. والتربية اليوم تزرع في رأس الانسان، منذ طفولته الأولى، أنَّ الحبو والدبيب وكلّ حركة مماثلة هي غير لائقة بالكرامة الانسانية. فيتلازم مفهومان في إدراكه عن طريق التداعي بين ما هو فوق في المعنى المكاني، وسائر الفوقيات الخلقية والثقافية وسواها.

(Voir: Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 227)

٢) في الحضارة القديمة كانت الطبقة المسيطرة هي طبقة الأفاضل، علمًا بأن لفظة أرستقراطية تشتق من الجذر الأغريقي «aristos» ومعناه السيّد والأفضل معًا، لأنّ الأفضل في أعرافهم هو صاحب القوة.

(Voir: Adler: «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 221).

الساسة وأهل السلطان في مسرح الحكيم، فإننا لنحرص على استكمال ما يتراءى صورة حقيقية لها، وذلك بتناولنا نماذج من الأغنياء وذوي النفوذ، أصحاب الشأن الأول في تسيير الحياة الاجتماعية والسياسية أحيانًا.

فالمال، في كلِّ مجتمع، يبقى عصب الانتاج، وهو ملتقى النوايا والافعال في مظهرها الاجتماعي على الاقل. وكم تقوم دول على اسمه، وتُدكّ عروش!، ناهيك بالكرامات التي تسحق في ساحه، وأوثان الرجال والمبادئ التي تُعبَد لأنها في هيكله.

ونظرًا لتشعّب هذا الموضوع، واحتمال تشرّعه، الى ما لا نهاية، على كلِّ مظهر قوة ونفوذ في المسرح الحكيميّ، فإننا ارتأينا معالجة هذا القسم الثاني من الفصل الاول في ثلاثة فروع أو أجزاء ندرجها على التوالي في:

«أ» التجّار وأصحاب الدُّور وأغنياء الريف وملّاكوه؛

«ب» الشذّاذ والمضاربون والمرابون؛

«ج» الوارثون: ميسورون ومفلسون.

أ - التجّار وأصحاب الدُّور، أغنياء الريف وملّاكوه.

هذه الفئة من الناس تمتلك القدرة على الانفاق، أو الايهام[١]، بما يكفي ليجعل منها طرازا أعلى للنسق الحياتي المرغوب فيه لدى الطبقات التي دونها. فهي بهذا المعنى تثير عاصفة العمل والانتاج في كل فرد من أفراد المجتمع، لأنها بما تمتلك وتنفق وتعقد من علاقات بين أجراء وموظفين وعمّال وكادحين، أو تنفّذ، من مخططات لا يقوى عليها ابن الشعب العادي الساعي وراء اكتفائه اليومي، إنما تشحذ الهمّة وتحفّز الاندفاع داخل الشخصيّة الانسانية القاصرة اجتماعيًا بغية تغيير أوضاعها[٢]، أو في الأقل تنمّي روح النضال السياسي من أجل ارتقاب تبديل، يحدّ من التفاوت بين الطبقات، أو يعيد النظر في مصادر الانتاج والرخاء تحت

---

١) ألنتيجة واحدة، لأن الروابط الاجتماعية بين الناس ليست مادية فقط، كما لا يمكن أن تنتج فقط عن مجاورة أو قرابة. فهي نفسيّة أيضًا، وقد يكون سببها وحدة في العقلية أو تشابه.

(G. Bouthoul, «Traité de Sociologie» Payot, Paris, T.I, 1949, p. 181).

٢) التقليد يكون في أساس هذا التحرك، وهو القاعدة الأقدم في الظاهرة الاجتماعية، حتى إن التربية نفسها ليست إلّا شكلًا فنيًا غايته تعليمنا الطرق الصالحة لإتقان هذا التقليد منذ الطفولة.

(Dr. E. Claparède, Cité par Guy Dingemans, op. cit., p. 114).

شعار العدالة للجميع، فلا تبقى حكرًا في طبقة القادرين.

وفئة الأغنياء وذوي النفوذ هذه، باطمئنانها الى حاضرها، اطمئنانَ شقيقتها طبقة السياسيّين، نراها تسعى من أرضيتها المادية الثابتة الى فتوحات جديدة في حقول المجتمع المختلفة، مدفوعة بجاذب داخلي للقيم والاشياء المفتقدة لديها. فاذا بالنفوذ السياسي مطلب لديها، والحماية الوظيفيّة مطلب آخر، والعمل على تنامي الثروة والبذخ وانتهاب اللحظة بالانحلالِ الخلقي مطالب أُخر، أو الضياع والوقفة المتردّدة أمام قضيّة كبيرة تمنح كياناتهم ألقًا إنسانيًا واجتماعيًا رائدًا.

فها هو خطيب «كريمة» بنت الوزير في مسرحية «بين يوم وليلة»[١]، يحاول أن يمدَّ جذورًا الى دائرة النفوذ السياسي، وهو من أغنياء الريف وملّاكيه، حتى إذا أقيلت الوزارة التي ينتمي إليها حموه المرتقب، نراه ينوي الانسحاب من إبرام عقد فاشل من زاوية طموحه الشخصي، علّه بهذا التملص يوفّق بحقول أخرى يوظّف فيها ثروته. ولو أنه وقف وقفة ندامة على الاقل بعدما عاد عن قراره إثر تعيين حميه مرة أخرى في الوزارة العتيدة[٢]، لانتفت المشكلة الخلقيّة التي ترافقت وظاهرة تكديس الثروات في هذه الطبقة من الوصوليين الجدد، وهو أمر يثير الشبهات حول خطوات منه مستقبليّة، في الوقت الذي يرسم فيه علامة استفهام حول مصدر هذه الأموال الطائلة التي شرّعت لريفيّ مغمور المدخل الكبير في بيت وزير.

«ومحمود بك «دقت الساعة»[٣] يلتقي وشخصية «الخطيب» هذا في لون من القباحة الخلقية لولا ظروف أخرى قد تمنحه أسبابًا تخفيفية في أعيننا. فلقد أخفى عن امرأته مدة أربعة عشر عامًا زواجًا آخر من أرملة أحد موظفيه، فتسترّ بالخداع هو الآخر، وعاش ازدواجيَّة ولاء. ولكن توجّسه الشرّ عند عواء الكلب في مستهلّ المسرحيّة يرجّح فيه بساطته وانتماءه الاول الى الشعب قبل إثرائه عن طريق التجارة في الغوريّة[٤]. وهو بهذا الاعتقاد يحيلنا على نفسية فيه تعاني عقدة ذنب وتقريع ضمير حملها معه من صفوف الطبقة الدنيا، وتملي عليه البحث

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ١٠.
يشبه هذا الخطيب «أبو العزّ بك» الخطيب الآخر في مسرحية «الكنز»، حتى لا يمكن التمييز بين الشخصيتين.
المصدر نفسه: ص ٣٢٣.

٢) المصدر نفسه: المنظر الثاني، ص ٢١.

٣) المصدر نفسه: ص ٧٣٤.

٤) المصدر نفسه: ص ٧٤٢.

عن ترجمة عمليّة لها في الزمن(١). ومع ذلك، وعلى الرغم من نظرته السوداوية الى الحياة، نراه لا يرهب الموت، وكأنه معه على موعد مستديم. يقول: «منظر الموت لا يمكن أن يضعفني. ولكن الذي يضعفني حقًّا هو منظر الدموع أراها تسيل من عينَي ابني «حمادة»(٢). فهو رجل عبَره الماضي وبقي أمل الرجولة المرتقبة في شخصية ولده. وكأنه في إخفائه أمر زواجه الثاني وجه بورجوازي سجين حالة من الازدواجية والتعارض بين الشرط الخلقي الاتفاقي المفروض عليه في محيطه الاجتماعي، والعطش العميق النابع من كيانه استجابةً للغريزة الحياتية فيه المحرَّرة من كل قيد(٣).

ولا بأس هنا في التحدث عن نوع آخر من الأثرياء الجدد ولو أنّ انتماءهم الى الطبقة الجديدة شابه تصنّع، فأسقطهم في الاختلال لخروجهم عن مألوف حياتهم الاصليّة(٤). فالمال الذي يمتلكون جعلهم نقطة التقاء لانظار كثيرة، فحرّك محيطاً حولهم وبدّل في سلوك أشخاص وأنماط حيوات.

فالمعلم «مدبولي» المعروف بـ«كندوز» في مسرحية «عمارة المعلم كندوز» جزّار حديث نعمة عاش الطبقة البورجوازية بالمظهر والرغبة، فنراه يصرّ على أن ينادى «المعلم مدبولي بك» بعد أن أثرى من تجارة الغذاء الاساسي، تجارة اللحوم، ويجد العذر المناسب للتوافق الضروري بين مظهره وانتمائه الجديد:

- «كندوز : (لزوجته «وهيبة») مركزي يا حرمه اليوم... مركزي ومركز أصهارنا... حالنا أمس شيء... ومقامنا اليوم شيء»(٥).

ولكنّ مصاهرته اثنين من موظفي قطاع هام: «سالم بك عبد الحفيظ» مفتّش عموم التموين، و«عبد الباري بك» مأمور عموم الضرائب، هذه المصاهرة تضيء جانبًا من شخصية هذا الرجل وتصنّفُه في عداد الاذكياء الذين يتقنون التنسيق بين ما ينفعهم في أسرهم ويثمّر

---

١) هذه الطيرة في عرف «فرويد» هي ترجمة عملية لتمنّيه الأذية للآخرين. وهو تمّنٍ كبته التاجر في لاوعيه، فتحوّل الى خوف دائم من مصيبة مداهمة عقابًا له على رداءته.

Voir: Freud, «Psychologie de la vie quotidienne», Payot, 1776, p. 278.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، ص ٧٣٦.

٣) مستوحاة من قول في بعض شخوص بيراندلو.

(Voir: G. Bosetti, Bordas, N° 802, u.l.b., 1971, p.202).

٤) وهذا الاختلال شرط من شروط الاضحاك تبعًا لما يقوله برغسن.

(Voir : Le rire, op. cit., p. 34).

٥) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٣٠١.

أعمالهم في تدبير مدروس واحد.

ومما يربط «المعلم كندوز» بمنشئه الاساسي ويضفي عليه سمة ابن الشعب، إيحاؤه بواقع الاسرة المصرية في الطبقة الدنيا من المجتمع عند خطابه ابنته:

- «كندوز : قبّلي يد الست الوالدة أولاً... الأدب عندنا هو الاساس»(١).

والوالدة المقصودة هنا هي والدة من ظنّه عريسًا لابنته. إن هو إلّا كلام يضعنا في ظروف المرأة المصرية منذ ما تكون فتاة في منزلها الوالدي، فتساق سوق البضاعة الاستهلاكية الى قدر تُهيّئه لها المعاملات التجارية. ولعلّ ما يؤيّد هذه الناحية هو قرار «كندوز» تزويج ابنته لـ«الأفندي» طالب الشقّة بعد أن تأخر خطيبها الاساسي:

- «كندوز : ... ميعاد الآخر فات، وعلى رأي المثل: عصفور في اليد ولا عشرة على الشجرة... هات يدك مرة ثانية... وانوِ معي على خيرة الله»(٢).

ومع ذلك نبصر في «المعلم كندوز» ناحية إنسانية سرعان ما يبدّدها التناقض بين معتقده وتصرّفه. فهو في زمنه، يوم تزوج «وهيبه» امرأته، «كان أبوها واقفًا على الناصية بعربة جوز الهند» ولم يفكّر في حينه بعقارات بنت المعلم شيخ الجزّارين الذي أراد أن يزوجه ابنته. وربح اختياره هو لأن «وهيبه» لازمته العمر، في الايام البيض والايام السود، في المكسب والخسارة... فهو تاجر حقًّا، ولكنه لم يفكر أن يتخذ من زواجه تجارة. قول يتعارض مع ما قابل به الخطيب الاساسي:

- «كندوز : النوم؟ يوجد أحد ينام في هذا الزمن؟! ما كانت في فمك صارت لغيرك... وحضرتك في نومتك!...»(٣)

حوار يفضح طبقة في انتماءاتها، ويتّهم عصرًا مشرّع الأبواب للقوي بذكائه وشراهته، فينتهب حظوظ الدنيا انتهابا. وهو في كل حال يبطن معنى الحسرة في كلام «كندوز» اذ يرى تغريبًا للقيم الاجتماعية، كالعصامية والاندفاع، وتقدّمًا لنزعة التواكل والكسب السريع.

وإذا كانت ثروة «المعلم كندوز» غامضة المنشأ، وشخصيّته قد تلوّنت ببعض طيبة وبساطة وظرف، فإن ثروة «البك لولو» في « الأيدي الناعمة» بدت أكثر وضوحًا في تكوّنها داخل نظام رأسمالي كثير المفارقات، حوّل الأمة الى مائدة خضراء تتباطح فوقها الحظوظ وتوصم الذّم في

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٣١٢.

٢) المصدر نفسه: ص ٣١٥.

٣) المصدر نفسه: ص ٣١٨، ٣٢١.

تكالب على الإثراء السريع. فهذا الرجل صاحب ثروة ضخمة «من شغل البورصة» وظّفها في العمارات والاسهم والسندات، في طبقة سعت الى المجد الاقتصادي لتعوّض ربما ما ينقصها من مجد السياسة، فتشعر بامتلاك عصرها من خلال امتلاك قدراته. وما إسراع هذه الأسرة من الأغنياء الجدد لسُكنى «قصر البرنس» إلّا إيماءً ولو من بعيد الى ما يشكّل حلمها لتوقُّل السلالم الاجتماعية حتى أعلاها. ولكنها فئة مشبوهة هي الاخرى من الناحة الخلقية، بدليل الرفض الذي قوبل به «البرنس فريد» بعد أن عرض على «البك» ادّعاءً أنه أحد أقاربه فينزلهم في قصره دون أن تلاحقه سلطات العهد الجديد. فهم، يقول الدكتور رفيق «البرنس»، «ناس من ذوي الاعمال، لهم أموالهم ومصالحهم التي لا يدري أحد كيف تكوّنت ولا من أي طريق جاءت» ومن الطبيعي أن يتعرّضوا للملاحقة اذا ثبت أنهم أقارب «البرنس»(١).

ولعلّ هذه الألوان الفاضحة من العاهات الخلقيّة التي يلحّ الحكيم على تصويرها في مسرحه منسوبةً الى طبقة الاغنياء، تبلغ شأوها الأبعد عندما تقترن بالرموز السياسية والرؤية الوطنية القومية، فيجاور الموقف المسرحي عنده الشتيمة الكبرى لطبقة نحرت الأمّة على مذبح الأنانية والجشع. نستجلي ذلك من خلال «وجيهين» في مسرحيتي «رحلة قطار(٢)» و«حصحص الحبُّوب».

فوجيه المسرحية الاولى ماليّ قادر يمتلك مصانع شخاشيخ «من مثل هذه التي في يد حضرته الموسيقي» وكأنما هذه الشخاشيخ هي الرجال الاقزام الذين تصنعهم الطبقة الرأسمالية، مالكة القدرة، ليستمرَّ عبرهم جشع الكبار واستنزافهم خيرات الأمة. وهو وجيه أنانيّ بالغ الساديّة، ينتهر «السيّدة» لأنها أرادت تنبيه ركاب القطار المتوقف على خطه الى صوت الاكسبرس المقبل من بعيد. ويبدي فرحه:

– «المالي : عمّا قليل يأتي ويجرف هذا القطار العتيق. إنها الصفقة الكبرى... سأشتري هذا الحديد جميعه بأقلّ من ربع الثمن»(٣).

أو يصرف أنظار المتنبّهين الى الخطر المحدق: «لا...لا... هذا صفير وابور طحين... في هذه النواحي أكثر مكنات الطحين...»، علمًا أن القطار هو رمز الزمن الذي تستقلّه الأمّة في طريقها الى غد السعادة والحرية.

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثاني، ص ٢٨٦، ٢٩١ – ٢٩٢.

٢) توفيق الحكيم: «مع الزمن» (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣، ص ١٠١.

٣) المصدر نفسه: ص ١٣٧ – ١٣٨.

أما وجيه المسرحية الثانية(١) فهو ريفيّ وليّ أمر حمار قدّمه تلميذا الى مدرسة... أوَتكون هذه المدرسة غير نظام غبيّ لا يخرّج الّا الحمير؟ لعلّ الجواب في هذه السخرية الباكية:

- «الناظر : بيقولوا الحمير اليومين دول سعرها غالي...

- السكرتير : إزاي؟... ليه؟

- الناظر : علشان ما فيش غيرها عندنا...وأزمة المواصلات زي مانت عارف».

ثم يوهم الوجيه بأنّ «حصحص» الحمار قد تخرّج وأصبح مديرًا لشركة العلف والمبيدات الحشرية، وينهمك في الاشغال حتى يعود لا يرى وليّ أمره:

- «الناظر : أعذره... كان مشغول لشوشته في إجراءات التعيين... واستلام الوظيفة ومقابلة الحكّام في مصر».

حتى إذا سمعنا مدير الشركة في مؤتمره الصحفي نتأكد من خطورة الاتهامات التي توجّه الى طبقة الحكّام وأصحاب النفوذ:

- «المدير : طبعًا... العلف متعلق بالمواشي والمبيدات متعلقة بالحشرات... وبين المواشي والحشرات علاقة وثيقة: المواشي بتتغذّى على العلف والحشرات بتتغذى على دم المواشي».

وكأنها من الحكيم رموز تحيلنا على مجتمع طبقي، الذلّ فيه أجناس، يحكمه أقزام وتقاد فيه سائمة وطروش.

وتأتي صرخة المدير في خاتمة المسرحيّة للوجيه والناظر والسكرتير بمثابة إعلان البلاغ رقم واحد في لغة الانقلابات المعاصرة:

- «المدير : بره... كلّكم بره... بره يا حشرات... والله لاطردكم جميعًا برشاشة المبيدات!»(٢).

خيبة أمل. إنها خيبة أمل من الكاتب في أوائل السبعينيّات. أتت بعد مرحلة من تفاؤل عقب الثورة المصرية، وقد اشتملت على فكرتها مسرحية «الايدي الناعمة»، وشخصية «سالم السعداوي» خصوصا، فـ«سالم» هذا ابتدأ حياته عاملاً في ورشة الى أن تخّرج مهندسًا من الجامعة، وأصبح من بعد بكدّه وذكائه مساهمًا في شركة بترول، ولكنه بقي يصنّف نفسه بأنه أجير.

---

١) توفيق الحكيم: الحمير، «حصحص الحبّوب» (دار الشروق)، بيروت، ص ١٢٤، ١٣١، ١٣٤.

٢) المصدر نفسه: ص ١٤٣.

ولكن ما يجدر التوقف عنده هو أنّ هذا العصامي الطالع من صفوف الشعب قد خطا خطوات بعيدًا عن طبقته بزواجه من «مرفت» ابنة «البرنس»، ثم بامتلاكه السيارات واستخدامه الموظفين والسائق والخادم، وكلّها جوامع مشتركة مع نسق حياة زوجته النبيلة، فرضها تكيّف منه مع وضعه الجديد.

إنّه في مسرح الحكيم طراز من رجال يمثّل البورجوازية الجديدة التي تفرزها الطبقة العاملة، وتستحق منزلتها في قيادة الأمة بمناقبيّتها وجهدها وإنتاجها.

- «سالم : إني أمتلكها اسمًا لا فعلا. أقصد في نظري، لي نظريتي الخاصة، وربّما هي نظرية رجل الأعمال الحق... وهي أن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه، لكنها ملك الدولة... إنه يضعها في الاعمال...الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الأسر... لحياة الانتاج الشعبي...»[١].

بورجوازية أخرى، هذه هي طبقة «سالم السعداوي» ولكنها بورجوازية مثالية، امتزج فيها مبدأ المواطنيّة الصالحة بمفهوم الخلقية والتواضع.

ب - الشذّاذ، المضاربون والمرابون..

ممّا لا شكّ فيه أنّ خير طريقة لتأمين سلامة المجتمعات وعافيتها تتمّ عندما تتمكن هذه من تضييق دائرة الفوارق وخلق توازن كافٍ بين نظمها الاجتماعية وقواعدها الاخلاقية. وكل محاولة، من بعد، لتأليه الأخلاق والتضحية بالجسد على مذبحها، آيلةٌ حتمًا الى الفشل وقد تسببّ انقلاب الأمر، فيؤلّه الجسد في يوم وتنحر على قدميه قواعد الاخلاق. فلا روحانية مطلقة كما لا مادية مطلقة صالحة في هذا السبيل[٢].

وما يصحّ في نطاق الجماعة يصح تطبيقه على صعيد الافراد، لأنّ لأقدار هؤلاء الدور الكبير في ما سيؤول اليه مصير جماعاتهم، وما الفرد والمجتمع إلّا اثنان في كلّ لا يمكن تجزئته[٣].

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الثالث، ص ٣٢٥ - ٣٢٦.

٢) Henri Baruk, «La psychiatrie sociale», P.U.F., Que sais-je? N° 669, p.p.74 - 75, 86.

٣) Ibid., pp. 110 - 111.

من هذه الزاوية يمكننا دراسة الاختلال الخطير في شخوص الحكيم، وهو بالتأكيد حصيلة التنابذ ما بين خلقي ومادي. فشذّاذ هذا الكاتب ومضاربوه ومرابوه، حالات شائعة في مسرحه، كالمجرمين والتائهين والموظفين وأهل الفن والرأي والصحافة وسواهم، وكلّهم ماضٍ في سبيله مدفوعًا بغريزة الحياة لانتقاء الاحسن والأفيد والأكثر انسجامًا مع الأحداث اليوميّة.

وهؤلاء ما كنّا لندرجهم في هذا القسم لولا خطرهم على الصعيد الاجتماعي، فلقد شكّلوا في وقت، داخل مجتمع البورجوازية، قواعد عامة للسلوك في سبيل المنعة والجاه، وارتسموا، لمن هم دونهم، طرازًا أعلى للهناء والسعادة، بسحر حيواتهم غنى وبذخًا ونفوذًا، لأن عين الفقير والفلاح والعامل وصاحب الحانوت والحرفي والمستخدم والبوّاب والسائق وسواهم من الذين احتكّوا بهم وخدموهم أو جاوروهم، هذه العين قد تعود من تجوالها في دُورهم محمّلة بالرغبة والتمنّي أو تُباشر تقليد دروبهم واستيحاءها لتتجاوز واقعها الى غد يفصل حاضرها.

فما هي الخطوط الكبرى لشخصيات هؤلاء ضمن الاطار الطبقي البورجوازي؟ وتاليًا ما هي موضوعات نزوعهم؟

أوّل هذه الخطوط تقدمها شخصيّة «عيسوي بك» في «حياة تحطمت»(١)، فنراه طاغية في محيطه الريفي، حيث يمتلك أراضي ودارة يؤمّها للاستجمام، ويحتكر الرأي، إذ يسيطر على النقابة الزراعية من خلال كل صنيعة له فيها، كرئيسها وأمين صندوقها وبعض الاعضاء، «يستلف على أطيانهم آلاف الجنيهات، والبنك نازل حجز عليهم، ولازم هو طبعًا برده اللي راح يرسي عليه المزاد كالمعتاد»(٢).

ولكنَّ خطورةَ هذا الرجل في نشاطه الاجتماعي، ممّا يؤهله ليكون رأسًا، أو زعيمًا لجماعة تتمثّل فيها مساوئ نظام، وتعمّم نسق حياتها بالتمادي على باقي شرائح المجتمع. فـ«عيسوي بك» يستقطب حول شخصه موظفي الحكومة من طبيب المركز، الى رجال السكك الحديدية والعمدة وسواهم لتسهيل أعماله وشحن المحاصيل أو تحصين موقعه وسط الجماعة الريفية، فتتعاظم النقمة ضدّه وتبرز الرغبة في تصفيته جسديًّا على يد «صديق الكردي اللومانجي» علما بأنّه على حدّ تعبير «شاهين» مطلّق امرأته «زيزا» «ما تعوّدش يكون مغلوب في حاجة أبدًا»(٣).

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، ص ٨٠.
٢) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٨٨.
٣) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٨٧ – والفصل الثاني، ص ١١٤ – ١١٥.

ويتميز «عيسوي بك» عن معظم شخوص هذه الطبقة البورجوازية بأن الحكيم لم يظهره كثيرًا، فجعله قدرًا أسود يحرّك طيفُه الشخصيات ويلعب بالمصائر. فهو سبب في تحطيم حياة المحامي «شاهين» مذ سلخه عن «زيزا» امرأته ليتخذها زوجة له، حتى لتقول مطلقته نفسها قبيل انتهاء المسرحية:

- «زيزا: أنا ما انكرش إنك كنت رجل شريف»(١).

وهو من في عنقه مآس وفواجع في عالم الفلاحين من مدنيين وسواهم، وهو في موقعه الاجتماعي قابض على السلطة، بامتلاكه النموذج المصغَّر للدولة في الريف المصري.

لذلك لم يكن من مجال للفكاك من طوقه المفروض على ضحاياه بغير العمل الاستثنائي، وقد ارتآه الحكيم انتحارًا لـ«شاهين» في نهاية الفصل الرابع، فجاءت الحادثة بمثابة الثورة الفاشلة ضد قوى الطغيان، وردًّا خلقيًّا معترضًا على الجرائم والفواجع والضياع الاجتماعي التي تسبّبت بها شرور طبقة فاسدة(٢)، وأنّى لشعب أن يصيب اعتراضه من المرة الاولى!!(٣).

ومسرحية «اللص» تقدّم لنا نموذجًا طبقيًا أخطر من الأول على كلّ صعيد؟ فـ«محمود باشا نعمان» رمز لفئة من أقوياء المجتمع بمالهم ونفوذهم، تتهالك على ملذات الدنيا وتبصر شرعيّة في كلّ عمل تقوم به. فنراه يوظف ماله في انتهاب الحرمات وإغواء العذارى اللواتي بمنزلة فلذات الاكباد. يقول لـ«خيرية» ابنة زوجته وهي صبيّة خرّيجة إحدى المدارس الاجنبية: «...لحظة واحدة منك أشتريها بكل ما في رصيدي من أموال» أو يقول إثر صدود منها: «...لا يعنيني أن أسمع... ما من شيء يخرج من شفتيك الرطبتين يُسيئني أو يؤلمني، أيتها النحلة المحبوبة، إلذعي ما شئت، فإنَّ ما يهمني هو عسل فمك...»(٤).

وكم يشبه بشخصيته وعناده «عيسوي بك» إزاء كلّ ما يمنّي النفس بالحصول عليه،

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الرابع، المنظر الثاني، ص ١٦٤.

٢) نرى شبهًا بين «عيسوي» هذه المسرحية و«عيسوي بك» مسرحية «الزمّار». (راجع ثبت المسرحيات، ص ٢٣٠)، فكلاهما مزاحم للدولة في الأرياف يستقطب في منزله موظفيها.

٣) يرى «أدلر» أن الانتحار هو أكثر أشكال الاعتراضات الرجوليّة أو الذكريّة حدّة، وهو عمل يتضمن معنى الثأر من الحياة، به يخرج مريض النفس المنتحر من حالة الاذلال التي يحتلّها في محيطه العيلي، ويمتلك عزاء التعويض عن حبّ غير متبادل. (Voir: Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p.292).

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الاول، ص ١٢٦، ١٣٥، ١٤٣.

ونرى في المناسبة أن هذه المسرحية تشبه في بعض خيوطها القصصية مسرحية كوميدية لـ«ريمي بيلو» (Rémy Belleau, poète français, 1528 - 1577) بعنوان La Reconnue (١٥٦٥)، وفيها أن محاميًا عجوزًا يحاول أن يزوّج الفتاة التي التقطها لاحد أتباعه لكي يجعل منها عشيقته. ولكن الوجه الأقرب قصصيًا الى هذه المسرحية في الآداب العالمية هو «زواج فيغارو» لـ«بومارشيه» «Mariage de Figaro» de Beaumarchais.

فتقول «خيرية» لـ«حامد» اللص الشريف: «لقد هالني أنه يريد ذلك ببساطة... وبغير تفكير... كأنما هو شيء طبيعي، شأن من اعتاد أن يأخذ كل ما يريد...»(١).

واذا اعتبرنا أن كلَّ مسرح هو سياسي بالضرورة منذ اللحظة التي يعالج فيها علاقات الفرد بالمجتمع(٢)، عندئذ، ودون أن نحمّل هذا الاثر أكثر ممّا يحتمل، نستطيع أن نلمح للحكيم في هذه المسرحية مرتجى بيّن الخطوط. فـ«الباشا» هو رمز للسلطة الفاسدة متحركة بخبث ومداجاة في حياة الناس، واللص الشريف «حامد» هو الشعب المنتفض على واقعه، يتاجر باسمه ويزجّ به في التهلكة، فِعْلَ «الباشا» يوم جعله مديرًا للشركة الحامدية يوقّع أسهما وهميّة يثري بها هو ويتحمّل تبعتها ا«حامد» أمام القضاء.

وتستوقفنا شروحات مستفيضة من أحد ضحايا «الباشا» بهذا الموضوع، «شاكر» مدير الشركة الشاكرية، يفضح فيها عمليات التلاعب بأسهم البورصة من قبل هذه الطغمة من الأغنياء(٣)، فيصبح بها أدب الحكيم «ليس مرآة لعصر بل طريقة لتغييره»(٤).

وكذلك روايته مأساة أخته المدرّسة السابقة «ناهد» وقد أغواها «الباشا»، ووفد جمعية أنصار الفضيلة في داره، ينصّب مغتصب الفضيلة رئيسًا فخريًا لها.

وهكذا فإن المال مع هذه الطبقة يغدو وسيلة لهتك الاعراض وتكديس الثروات واستغباء الشعب وانهيار النظام.

ولعلّ مقتل «الباشا» في نهاية المسرحيّة بمسدّس «شاكر» هو هذه المرة انقلاب حقيقي حقّق غايته، بعد أن فشلت قوى التغيير والاقتصاص في مسرحية «حياة تحطمت»، فقتل جيل نفسه قهرًا ويأسًا(٥).

والحكيم يركّز على النواحي التي تتساعد فيها الرذائل فتقدم نموذجًا خسيسًا من البشر، مقنّعا بمظهر برّ أو فضيلة. وها هي «الصفقة»(٦) أعظم مسرحياته دلالة على هذه الناحية

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الأول، ص ١٣٦.

٢) Guy Rétoré: Fondateur du théâtre national français (1972), «Le théâtre», E.D.M.A., Le livre de poche, 4461, 1976, p. 179.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثالث، ص ١٨٨ - ١٨٩، ١٩٤ - ١٩٦.

٤) Cité par Erwin Piscator (1893 - 1966) metteur en scène et directeur du théâtre allemand; «Le théâtre», op. cit., p. 175.

٥) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثالث، ص ٢٠٣، ٢١٦.
شخصيّة «عبد البرّ باشا» في مسرحيّة «الرجل الذي صمد» (راجع الثبت بالمسرحيّات ص ٢٢٩)، تلتقي هي الأخرى، وشخصيّة هذا «الباشا» بإثرائها غير المشروع والرشوة والمضاربات.

٦) توفيق الحكيم: «الصفقة» (مكتبة الآداب) المطبعة النموجية، ١٩٥٦.

فتتعارض فيها المصالح، وتتصادم الرؤى بين حاضر متجمد أو وئيد الخطى تمثّله بورجوازية متشبّثة بامتيازاتها وقدراتها الماليّة، وغد تنسجه الآمال الشعبية بهمّ السواعد الجاهدة وعرق الجباه(١).

ويستوقفنا فيها وجهان: وجه مضارب بلا شفقة هو «حامد بك أبو راجية»، والحاج «عبد الموجود» المرابي المتدثّر بثياب مسوح.

فالأول اجتمعت فيه مثالب الاستغلال وتصيّد الفرص للاثراء غير المشروع ولو على حساب الضعفاء، مع نقائص خلقية أبرزها الاعتداء على الأعراض. وقد يشبه من هذه الناحية «عيسوي بك» في مسرحيّة «حياة تحطمت» حتى لينوي القوم مع «تهامي» أن يقتلوه، تمامًا كما حصل مع «عيسوي بك»، كمثل الثورة التي تندلع شرارتها في المدى الأوسع خنقًا للمظالم وتقريبًا لطيف العدالة(٢).

فـ«حامد بك» اطّلع بالمصادفة على الصفقة بين الشركة البلجيكية وجموع الفلاحين لتمليكهم الارض التي يعملون فيها وهي مستودع أعمارهم وأتعابهم. وأحجم عن الدخول فيها مضاربًا لقاء رشوة هي مزدوجة في الحقيقة، لأن قسمها الاكبر له، والباقي لوكيله «عليش أفندي» الوسيط المستفيد من الفريقين. ولعلّ في قول لهذا الأخير ما يفضح الوجه البشع لطبقة مستغلّة:

-«الوكيل:...يكون وصل سعادتك مبلغ مائتين جنيه بالتمام! ماله؟ خسرنا حاجة؟ دخلنا الكفر بالطبل والزمر...دماغنا فارغ وجيبنا فارغ! خرجنا بمبلغ وقدره بدون مجهود لمجرّد السكوت... يعني مكاسب على طول الخط بدون مجازفة وبدون ما يخرج من جيبك ولا مليم...»(٣).

وجه باغٍ يُماط اللثام عنه لتظهر عيوب أُخر في هذه الطبقة من المكابرين، كالاعتداء على العرض، الرمز الانساني للارض في هذه المسرحية. فـ «مبروكة» الفتاة الغضّة لفراشِه بعد أن انتهب من صفقة الارض ما انتهب، والعذر أن «الداده الافرنجية» التي لولدِه «شاخت وأصبحت مهملة وشكلها أصبح يقرف الكلب»(٤).

---

١) مع أن هذه المسرحية وضعت بعد الثورة بأربع سنوات.

٢) توفيق الحكيم: الصفقة، الفصل الأول، ص ٤١.
وراجع الصفحة ٣٩ من هذا الكتاب.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٩١ - ٩٢.

٤) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٩٧، ١٠٢. ونرى شبهًا هنا بين شخصية «حامد بك» و«الملك» في مسرحية «صاحبة الجلالة». (راجع الصفحة ٢٤ من هذا الكتاب).

ومع أنَّ الحاج «عبد الموجود التربي» ينتمي في حضوره الانساني الى طبقة الفلاحين[١]، وتاليًا لا يكون معنيًّا في هذا القسم من البحث، فإننا لنجد بينه وبين «حامد أبو راجيه» وجه شبه في العقلية والتصرف وإن على تفاوت في الدرجة والاصرار. فهو كمثل ذاك استغلالي في كلِّ أمر يأتيه، والبِرّ معه مُداجٍ لأنه لقيط عن أبواب الطمع والربا.

نسمعه ينصح بردّ الفلوس التي سرقها «تهامي» من جدّته ليتمكن من شراء الارض، وما النصيحة هنا إلّا لأنه رأى في السرقة «الشريفة» هذه عائقًا يحول دون سرقاته المتمادية عن طريق الاقراض، وهو «رجل حاجٌّ ثلاث حجّات وحارس بيت الآخرة»،[٢] حتى اذا ما أكل حق «تهامي» سِبط العجوز المتوفّاة بإنكاره أمانتها لديه، وثبت من بعد أنه يتاجر بأكفان الموتى الجدد، يهجم عليه القوم لأنه سارق للشعب، خارجيٌّ فيه، منتمٍ بالفعل والممارسة إلى طبقة الأسياد، متستّر بفعل خير وإحسان، فيتراجع ويأتي الحلّ الخلقي كفارةً تمحو الاخطاء، يعلنها عنه «خميس أفندي» معاون مخزن الشركة «...فالحاج عبد الموجود على كل حال من أهل البلد... والصنعة تحكم...وهو عرف وفهم أن ما ناله من أموات البلد لا بد أن ينفقه على أحياء البلد..»[٣].

إنه الشعب الذي يتّسع صدره للمغفرة، ففيما يودّع الظالمين «بالمداسات العتيقة وقلل الفخّار القديمة»[٤] لأنهم رموز لوجع تاريخي في وجدانهم، نراه يفتح ذراعيه، في عرسه العام بعد تملكه الارض، ليستعيد الضالين منه كمثل ما تُمحى الاساءة بين أفراد الأسرة الواحدة في الفرح العميم.

وتستمر الطبقة هذه وإنْ بتسميات جديدة وسلوكية مختلفة بتعاملها مع الناس، فلا تعود ابتزازًا لخيرات جماعة أو فريق بقدر ما تصبح تأميمًا للافكار وفعل حصار يوميّ على البصائر والابصار قصدَ استمرارٍ للسرقة على نطاق أوسع، نطاق الأمة بكاملها، و «منير بك عاطف» وجيه مسرحية «بنك القلق» خير نموذج يبرهن عن الاتجاه الجديد لطبقة الشذّاذ هذه من أصحاب النفوذ.

فهو من طبقة قديمة بدأت في عهود ما بعد الثورة ترتدي ملامس جديدة لتستمرّ وتقوى.

---

١) مع أنه يقول في الفصل الأول، ص ٣٣: «لا يا سيدي.. يفتح الله! أنا عمري ما أدعيت أني مزارع.. كل واحد أدرى بصنعته».

٢) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الأول، ص ٢٩، ٣٣.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ١٤٣، ١٤٩، ١٥١.

٤) المصدر نفسه: الفصل الثاني: ص ١١٤.

إنضمّ الى حزب الوفد في العهد الملكي، حتى إذا قامت الثورة ووزعت الاراضي على الفلاحين، ولم يبق لـ«منير» غير مائة فدان، ظهر بمظهر الراضي المحبّذ لهذا الأجراء، المتغني بعدالة الاصلاح الزراعي. وجعل يتحكّك بالحزب الواحد الموجود: الاتحاد الاشتراكي. ولمّا وجد أن انضمامه إليه رسميًا أمر متعذر بحكم القانون اعتبر نفسه منضمًّا بالعقيدة والرغبة في التعاون...»[1]، ونصغي إليه مع «أدهم» الموظف في «بنك القلق»:

- «منير : أنا طبعًا اشتراكي.
- أدهم : إشتراكي بورجوازي.
- منير : بالضبط.
- أدهم : أو بورجوازي اشتراكي.
- منير : تمام.
- أدهم : أو يميني يساري. إشترأسمالي»[2].

وبهذا الشعار المتلوّن تبعًا للاحداث المتحكّمة بالسياسة، يسرق «منير بك» فكرة البنك، بنك القلق من «أدهم» ليتسقّط أسرار الناس ويبيعها لأجهزة النظام :

- «منير : بالتأكيد...ترك الناس تتكلم...أقصد إتاحة الفرصة للزبون يفضي بكلّ ما في صدره. يكشف عن بواطن نفسه...عن أسباب قلقه...
- ...شعبان : لكن يعني...ماذا بعد ذلك؟
- منير : لا شيء. هذا هو كل ما عليكم أن تفعلوه»[3].

فيسمع بآلات تنصّته ما يجري في غرفة «أدهم» أو غرفة «شعبان» من مقابلات مع القلقين، ويطلب بواسطة الهاتف أن يحال اليه منهم أصحاب القضايا ذات الطابع السياسي. فالزبون رقم ٢ الذي «يريد عملاً حاسمًا عنيفًا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرّر تقدمي» والزبون رقم ٣ رجل الدين الذي يستبدّ به القلق «على مصير هذه الأمة المؤمنة» بسبب مظاهر الالحاد المتفشية في البلد، والزبون رقم ٧ الذي يرى أن «كلّ إنسان في حاجة الى أن يتكلم وأن يصيح وأن يوافق وأن يعارض»، والزبون رقم ٩ يطلب منه إحضار أولاده الثلاثة: الفوضوي واليمينيّ واليساريّ[4]، هؤلاء نماذج من اهتمامات «منير بك». هو نقطة في طبقة

---

١) توفيق الحكيم: «القلق»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٥، المنظر الثاني، ص ٤٥، والفصل السادس، ص ٩٤ - ٩٥.
٢) المصدر نفسه: المنظر الرابع، ص ٧٦.
٣) المصدر نفسه: المنظر الرابع، ص ٧٠، والفصل العاشر، ص ١٧٨.
٤) المصدر نفسه: المنظر السادس، ص ١٠٤، ١٠٦، والمنظر السابع، ص ١٣١، والمنظر الثامن، ص ١٤٩ - ١٥٢.

قديمة هي البورجوازية، تعاظمت عن طريق الوصولية والانتهازية لتصبح دائرة وعلامة في صفحة الأمة، تعمل على تضليل الشعب وتتخفى وراء نظام بوليسي خانق للحريّات[١].

ومن مظاهر هذا التضليل الذي تحترفه هذه الطبقة ما نقع عليه عند وصوليّيها من أمثال «الشيخ» و «العلّامة» في «الحمار يفكّر». فالاول زعيم عصابة ويطمح الى أن يصبح زعيم حزب، وأقصى ما يتمنّاه الخارجون على النظم الخلقيّة هو شرعيّة قانونيّة تضمن لهم الاستمرار في غيّهم دونما خوف من مستقبل. وفي كل حال يبقى المهم لديه،

– «الشيخ : عدم المساس بي...خروفي الذي أتعشى به...نصيبي الذي ادّخره...ثيابي الحرير...فراشي الوثير ...حصاني... حريمي... سيوفي...»

والثاني «العلّامة» لدى «الشيخ»، ذهب إلى المدينة وعاد بكتاب غيّر ما فيه أفكاره، وكأنّه كتاب يتضمّن «أصول الاشتراكية» مأخوذة عن مفكّري الثورات في العالم، فمبدأه سيكون «أن نأخذ مال الأغنياء لنعطي الفقراء»، على أن يشجّع الناس «على الدفع بالتلويح لهم بالخدمات»،

– «الشيخ : وهل سنعطي الفقراء؟

– العلّامة : هذه المسألة تبحث فيما بعد».

ويحرص على تسمية الأشياء بغير أسمائها: فالسطو جباية، والاسلاب مكافآت، فـ«الشيخ» تهمّه «مسألة الشرف»[٢]، حتى إذا انضمّ «شهريار» إلى العصابة بعد مغادرته قصره[٣] تكتمل صورة الحكم المستقبلي الفاسد الذي تعد به البورجوازية الجديدة: ساسة مخضرمون من عهود الفساد وزعماء جدد يدفعهم الفساد عينه، والشرّ لا يلد الّا الشرّ.

وما وقائع «الختام الوردي» التي يذكرها «شهريار» في خاتمة المسرحية، وما يرافقها من اعتراف كلّ عذراء بأن حياتها ستكون شقاء بعد ليلتها معه، ما هذه الوقائع إلّا تلقين لهذه الطبقة الجديدة من الحكّام أصول السياسة: قتل الشعب تحت شعار إفادته، أو إلغاء مستقبله بحجّة نفعه في الحاضر.

---

١) توفيق الحكيم لا يعمد إلى إظهار الزبائن «السياسيين» على الخشبة بعد مقابلتهم «منير بك»، وباختفائهم تبقى المشكلة قائمة، والاصرار على إخفاء كل زبون مشابه أيضًا.

٢) توفيق الحكيم: «الحمير»، ص ١٨، ٢٥ – ٢٦، ٣٤.

٣) المصدر نفسه: ص ٢١، ٣٦ – ٣٧، ٤١.

فالمطلوب فقط أن ينادى بمبدإ، مجرّد مناداة، مجرّد شعار، ونشيد جديد يوهم بالتغيير ليتواصل ابتزاز:

«نحن أصحاب المبادئ
نحن حرّاس الشرف
من يقل إنّا لصوص
نبتليه (كذا) بالقرف».

هذا هو مشروع الدولة المرتقبة، نظامًا ونشيدًا، تهيّئه الفئة الشاذّة من طبقة البرجوازية، متعاونة مع التقليديين من العصور السياسية المظلمة، ليقوم سلامها وتستمرّ حرب الطبقات إلى ما لا نهاية[١].

ومتى قيلت الأشياء والحقائق بهذه الصورة الصفيقة، نشعر كأن الكاتب يحمل إلى الجمهور شكوى ممّا يعانيه هو. فالتفكير في عمل مسرحي تفكير في الآن نفسه بالجمهور الذي من أجله وأمامه وبحضوره ستبرز المسرحية إلى الوجود[٢] والهدف؟ نكتفي بما يقوله الحكيم نفسه في مثل هذه المواقف: «أعتقد أنَّ أسمى رسالة للأديب والمفكر والفنان ليست في توجيه الرأي العام بل في خلق الرأي العام»[٣].

وبهذا المعنى يصبح أدب توفيق الحكيم سلاحًا سياسيًّا نستعير في وصفه ما كان يقوله برخت Brecht في التحريض أو الاستفزاز: إنه شكل من أشكال إيقاف الحقيقة على قدميها[٤]. ومن لهذه الحقيقة، سياسية وغيرها ،كمثل الأدب؟ إنَّ أدب عصر من العصور هو العصر مولودًا في أدبه[٥].

وإذا كان مفهوم فئة الأغنياء في الطبقة البورجوازيّة مع توفيق الحكيم قد تلوّن بلونين متقاربين على تعارض أحيانًا: الأوّل مظهره تقليد من ذوي الثروة المحدثة لنمط حياة الطبقة

---

١) الجوّ السائد في هذه المسرحيّة من إلهاء للمساكين عن أمورهم الجوهريّة، والخداع في معالجة المشاكل، يوحي بما فعله «المليونير» في مسرحية «الحمار يؤلف» (توفيق الحكيم: «الحمير»، ص ٤٥).
فلقد تاجر بمآسي الناس، وأثرى إثراء غير مشروع على حسابهم تحت شعار شبع ليلة للفقراء على يخت يقوده قبطان أعمى.

٢) Henri Gouhier, «L'œuvre théâtrale», Flammarion, 1958, p. 19.

٣) توفيق الحكيم: «عصا الحكيم» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤١.

٤) Bertolt Brecht: (1898 - 1956), auteur dramatique allemand, cité par Bernard Dort, op. cit., p. 126.

٥) لم أجد خيرًا من هذا التعبير:
J.P. Sartre: «La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature», cité par Alexandre Beaujour, «littérature et engagement», classiques Hachette, 1975, p. 84.

البورجوازية الأصيلة، بذخًا ومظاهر وألقابًا واحتماءً بالساسة الفاعلين أو ذوي النفوذ الوظيفي في هيكل الدولة، والثاني مظهره اعتزاز بقدرة اقتصادية أو منزلة اجتماعة، وعمل على تثمير هذه القدرة بما سوف يؤدي حتمًا إلى تكوّن فئة تقبض على زمام السياسة لتحفظ مصالحها؛

إزاء هذين اللونين في فئة الأغنياء، هل يكون في مسرح الحكيم فئة ثالثة استغنت بالمال عن كلّ طموح لأنها عريقة في حيازته، فما اهتمّت بما يحوطها من أمور المجتمع والسياسة؟ وإن وجدت، فماذا يكون نزوعها البديل؟

أفكار يجدر التوقف عندها في بحثنا التالي موضوع «ج».

ج - الوارثون: ميسورون ومفلسون:

إذا كان للأشياء وللاحداث منطق في تدانيها وتجافيها تبعًا للظروف الاجتماعية أو السياسية المرهونة بأوقاتها، فان للحياة حكمة أكثر شمولاً وأرحب رؤية في تنزيه أناس أو تردّيهم بكل شائن معيب. هذا من وجهة نظر خلقية، وهي على ما يظهر اللون الوحيد البارز الذي يجمع الطبقات كافّة في نظرة شاملة إلى تحرّكها داخل الاطار الاجتماعي الانساني.

فبحثنا ليس من مهمّاته التبشير بعقيدة سياسية معيّنة ولا الارتهان لمبدإ فكري خاص، كما ليس من اهتماماته الايغال في ثنايا النفسيات الطبقية بحثًا عن الدوافع للسلوك أو ردّات الفعل عليه. إنْ هي إلّا ومضات نتوسّلها عند الضرورة في هذا الحقل الأدبي، تقريبًا لفكرة، أو تأييدًا لرأي أو تهوئة لمناخ البحث الضاغط بتشعّباته الكثيرة.

من هذا المنطلق الخلقي ندرس النوع الثالث والأخير من فئة الأغنياء وأصحاب النفوذ في الطبقة البورجوازية، موضوع الفصل الأول من هذا الكتاب.

ولئن اتفق أن التقت النماذج هنا مع ما سبق أن قدمنا من صنوف الفئات فإنّ هذا لا يعني انتفاء الفروقات والتمايزات بينها على نحو ما خططنا تبيانًا للنزوع الطبقي داخل كلّ فريق، خصوصًا أن الكثافة النوعيّة بين البشر تبقى أُولى مسلّمات علم الاجتماع[1]، والايمان بالانسان الواحد استجابة للحقيقة النفسية الواحدة عند الناس، لا يمنع النظر في كلّ إنسان على حدة والإيمان بتنوّع أنماطه[2].

و«المرأة الجديدة» خير شاهد على هذه الوحدة المتنوعة، فهي تقدّم لنا رفاقًا من الشريحة

---

١) Guy Dingemans, op. cit., p.66.

٢) Abel Miroglio: «La psychologie des peuples», Que sais-je?, P.U.F., N° 798, 1971, pp. 16 - 17, 23.

الاجتماعية نفسها، ولكن بمناخ وأوضاع عيليّة وحياتية مختلفة. فـ«محمود بك وصفي»، أرمل صاحب ثروة وعقارات، و«عليّ» ابن عمّه وثروته من زوجته القبيحة «فاطمة»، و«سامي» صديقهما، و«شاهين» المفلس والعالة على «محمود»، هؤلاء بعقليّة واحدة، سجناء مصائرهم، يخترقون قشرة الايام المتشابهة ويُقبلون على الحياة منتهبين لحظاتها في ما يشبه إغراق اليأس في الكأس(١).

وهي طبقة مفككة الأسرة، فـ«ليلى» ابنة «محمود» حسناء تربّت في كنف أخته «صغار»، واتخذت لها عشيقًا هو «سامي» دون أن تدري أنه صديق لأبيها، حتى إذا ماتت العجوز يعتبر «محمود» موتها إرباكًا لحياته، فنسمعه يقول لابنته:

- «محمود : .. وانتِ من حق يا ليلى بقيتِ وحيده في الدنيا ومقطوعة من شجرة مالكيش حدّ..»(٢).

ويتخلّى عن جزء من ثروته لها لقاء حريّته فتتلهّى بإدارة أملاكها، ثم يوكل أمر تزويجها إلى «هاشم أفندي» وكيل عمارته كأنها شقّة شاغرة للإشغال، أو بضاعة كاسدة للتصريف:

- «محمود : أيوه إعمل معروف يا «هاشم» بس المهم.. السرعة.. آه. أهم شيء عندي دلوقت السرعة».

وإذا حاولنا البحث عن سبب لسلوك هذا الأرمل نجده في إخفاق مُنيت به حياته، ففقدانه امرأته(٣)، أفقده استقراره العيلي مع الحب، وقلبَ شخصيّته، ولا يغيّر من الموضوع شيئاً قوله لرفاقه:

- «محمود : إسمعوا بس، بقول لكم من يوم ما ماتت صحيح وأنا داير في الحظ والفرفشة، زي ما انتو عارفين، إنما في حياتها وشرفي ما تأخرت ليلة بره عن الساعة تسعه..»(٤).

في كل حال، «محمود» هذا ومثله «سامي» و«علي» وحتّى «شاهين» طراز من الرجال في

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الأول، ص ٥٣٨.
نفاجأ بهم سكارى الفجر في مستهل الفصل الأول، فنلتقط إشارة أولى إلى واقع من الفراغ والضياع يعيشونه.
ولـ«أدلر» أن هذا الانصراف إلى المسكرات ومعها إلى شتى أنواع اللذائذ هو نتيجة رغبة عميقة في الانتقام، وسعي إلى إذلال المرأة، ويرى في الأمر عقدة الدونية التي تبحث في مثل هذه التصرّفات عمّا يعوّض شعورًا بالنقص.
(Voir: Adler, «Le tempérament nerveux», op. ci., p. 152).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الأول، ص ٥٦٠، ٥٦٣ و٥٧٢.

٣) يبقى السؤال: كيف؟ هل ماتت حقًا؟ هل طلّقها؟ ولماذا؟

٤) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٥٤٥.

مسرح الحكيم، يهرب من الحياة إلى الامام، يتسقّط مباهجها واللذائذ، كأنه على موعد مع الموت، أو ينوء بثقل الزمن الذي يشعره ويحمل حجره في أعماقه(١).

فالحياة بمعناها الصرف الخالي من الاضافات، تبدو وحدها لمثل هؤلاء غير وهميّة مخادعة، فيقبل عليها اليائس منهم، فيما يشبه العيش لمجرّد العيش، مع ما يحتمل ذلك من تنازل للفكر واستقالة من الوجود(٢).

وثمة شخصية ثانية هامة في هذه المسرحيّة هو «سليمان بك حلمي»، ابن يسار في الاساس لأن أباه «باشا»، ولكنه بدّد ثروته في البذخ والتنعّم بالحياة حتى لتقول له عشيقته القائمة على إقراضه باستمرار:

- «نعمت : عارفين إنك ضيعت ثروتك، ويدوب اللي فاضل لك حتّة إيراد صغيّر مش مكفّيك!»

وهو يقول لـ«محمود» الذي يحاول أن يوقعه في فخ الزواج من ابنته «ليلى»:

- «سليمان : ما هو أصل المرحوم والدي كان فات لي ثروة كويسة.. إنما بقى!، ولا يخفى على فطنتكم أن الفلوس دي.. طبعًا إنت عارف!»(٣)

هي حوارات تضيء مساحات من عصر يتحرك بسرعة هائلة مع تمطّي الفكر الانساني بين الحربين وبدء التخمّر بحضارة الغرب الصناعي، ويترك في نفوس المخضرمين وخصوصًا الشباب همّ الدهشة من التحوّلات في الزمن والمحيط.

بهذا المعنى يمكننا أن نفسّر عدم ثقة «سليمان» بالمستقبل. يقول لـ«محمود»:

- «سليمان : أنا عادتي ما أفكّرش في المصايب قبل وقوعها!

محمود : عاده كويّسه، مبدأ سليم! أنا برضه دايمًا كنت ماشي على كده!»(٤).

وكذلك نفهم إعراضه عن الزواج في مواجهة إغراءات «محمود» عن طريق التمهيد بالرمز الفكِه:

---

١) شيء من التداخل بين أحاسيس الموت والحياة في هذه المباهج. ومصر القديمة لم تنسَ الموت، اهتمامها الأكبر، حتى في أكثر اللقاءات فرحًا. ولـ«هرودوت» المؤرّخ صفحات في هذا الصدد نسوق واحدة على سبيل المثال: فبعد المأدبة في دُور الأغنياء يُحمل إلى ما حول الغرفة نعش فيه محفورٌ خشبي بطول ذراع أو ذراعين على الأكثر، ويمثّل ميتًا. فيعرض على المدعوين جميعًا مع القول: ألقِ عينك على هذا الرجل، سوف تشبهه بعد موتك. فاشرب إذًا الآن، ومتّع نفسك.

(Voir: Gustave Le Bon, op. cit., p. 310).

٢) Gilbert Bosetti, «Pirandello», Bordas, N°802, u.l.b., 1971, pp. 209 - 210.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثاني، ص ٥٧٧، ٥٨٣، والفصل الثالث، ص ٦١٦.

٤) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٥٨٨.

- «محمود : لكن بس مش من الجايز يسكن شقة حياتك ساكن مؤدب مهذّب لطيف ظريف، يملأ حياتك بهجة وسرور؟

- سليمان : جايز! ما عنديش مانع! اللي عايز يسكن يسكن.. لكن مش ضروري أحرّر لشقة حياتي عقد إيجار يتجدّد من نفسه كل سنة إلى ما شاء اللّه»[١].

وكم يذكّرنا أحيانًا عن طريق يقظة الأمل فيه واستواء القيم على قدميها معه بشخصيّة «شاهين» بطل مسرحية «حياة تحطمت» ذاك الساحر اليائس. يقول لـ«محمود» أيضًا:

- «سليمان : واستعجل ليه؟ .. فكرك يا «محمود بك» أنا عاوز أتجوّز لغرض الفلوس؟ لا يا «محمود بك» لا.. أنا مش من اللي يجروا ورا المال... أنا أحتقر المال والفلوس لأن الحياة مش بالفلوس! الحياة تجيب الفلوس.. لكن الفلوس ما تجيبش الحياة!»[٢].

حتى اذا افتضح لعينيه أمر «نعمت» عشيقته بأنها زوجة «سامي»، وهذا بدوره هو عشيق لـ«ليلى» تلك التي يقنعه أبوها بأن يتزوجها، يضاء لـ«سليمان» ولنا جانب من مشكلة العصر السائر في دهاليز الضياع، عبر مجتمع يعيش على الرّياء، باحثًا عن نفسه حتى في تزوير المفاهيم والقيم، يضيّع شخصيّته، ينفق أيامه في تقليد النسق الحياتي للآخرين، ماحيًا الاصالة من وجدانه دون أن يعطي البديل:

- «سليمان : مصيبتنا جميعًا! مصيبتك، ومصيبتي. (لنعمت) ما قلتليش ليه إنك كنت على ذمة زوج! صداقة لا غير! مفهوم و«ليلى» رخره صداقة لا غير! مفهوم. فلتحيَ صداقة الرجل بالمرأة! فليحيَ السفور»[٣].

إنهم رجال من الذين ارتكنوا جانبًا فعاشوا داخل ذواتهم ونزواتهم في هامشية عن الدنيا، لا يهمّهم منها إلّا كأس مضاءة في عتمة أحزانهم الدفينة، أو جسد أفلتَ من عقال التقاليد فالتبس عليه الأمر بين الرذيلة والحريّة، ولأنهم كذلك نراهم إلى انحلال تام، فإشباع الغرائز بلا حدود لم يكن السعادة في يوم، وهو طريق إلى تدمير الفرد والمجتمع[٤].

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثاني، ص ٥٩.

٢) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٦١٧.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٦٣٥.

٤) Henri Baruk. op. cit., pp. 67 - 68.

ونرى أن «سليمان» هو أكثر رجال هذه المسرحية استدراراً للشفقة وأولاهم بحبّنا، لأنه أقربهم إلى روح القيم. ونرى أن نهايته، خارج المسرحية، لاحد هدفين: إما أن يصبح مناضلًا سياسيًّا، أو ينتهي به الأمر إلى الانتحار، كـ«شاهين» في مسرحية «حياة تحطمت».

ولكننا نلمح في المقابل داخل مسرح الحكيم رجالًا أغنياء من الذين حاولوا أن يحوّلوا هزائمهم العاطفيّة أو الاجتماعيّة إلى انتصارات من نوع آخر، فأعطونا بذلك دروسًا في تحقيق الذات وتجاوز الأحزان، على تفاوت فيما بينهم ثقافة أو تساميًا نحو المثل العليا.

فهذا «مختار» بطل مسرحية «الخروج من الجنّة»[١]، وارث آخر تخرجه امرأته من الجنّة، جنّة الحب والحياة، لتجعل منه أديبًا كبيرًا، قد عانى آلام الصدّ في منزلهما الزوجي، حتى ليبدو هزيل الرجولة أمام «عنان»، أسير دونيّة غير مفهومة:

- « مختار : كلّا.. أنتِ لا تُحبينني، هذا كلُّ ما في الأمر.. سيّان عندكِ وجودي وغيابي، سفري وإقامتي، ثم حجرتك المنفصلة عن حجرتي.. لمَ لا تقبلين أن نعيش في حجرة واحدة كزوجين؟»

ويشتاق زمنًا هاربًا لا شبيه له في الحاضر على طريقة الرومنطيقيّين، هو شهر العسل في الأقصر، مع أنّها لم تبتسم فيه غير يومين:

- «مختار : آه يا عنان! ومع ذلك لن أنسى أننا كنا نعيش هذا الشهر في حجرة واحدة... ثم ذلك اليوم الجميل، إذ مرضتُ وكدت أنتحب من وقع الصداع، فجلستِ إليّ، وأخذت رأسي بين راحتيك، وقبّلتني..»[٢].

وتثور ثائرته. تهبّ رجولة جريح فيه لتنتقم من المرأة المتفوقة بمشاعرها، حتى ليبدو على استعداد لدفع نصف ثروته ثمنًا لدمعة تذرف من عينيها أمامه، ويبتهل إلى الله لتمرض فيشاهد ضعفها، أو يتمثّل بما في كتاب «ألف ليلة وليلة» «فينبغي للرجل إذ يدخل على المرأة أن يخفي في ثيابه سوطًا»[٣]. ولكنه سرعان ما يقرّ بضعفه أمامها:

- «مختار : إنك ترين أني لا أستطيع دائمًا تنفيذ ما أعتزم في شأنك».

أو ينهار داخل غرفته يبكي من الأسى والقهر[٤].هذا الرجل المعاني في بيته وبيئته لم يستردّ ذاته بانتهاب اللحظة العابرة كما فعل معظم شخوص المسرح الحكيمي[٥]، إذ ارتفع

١) توفيق الحكيم: المسرح المنوع، ص ٣٥١.

٢) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٣٦٣، ٣٦٥ - ٣٦٦.

٣) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٣٦٦، ٣٦٩.

٤) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٣٨٣، ٣٨٧.

٥) حاول ولكن دون رغبة في النساء، بل «رغبة في انتهاك حرمة الزوجية».
المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٣٦٧.

بهزيمته العاطفية إلى مستوى اللحظات الباقية بخلودها الفني، فابتنى عالماً آخر من حطام عالم قديم[1]، كأنه الحكيم نفسه في «عودة الروح» مع اختلاف في النتيجة، يوم حوّل حب «سنيّه» الفتى «محسن» إلى ثائر مناضل ضدّ المستعمرين[2].

خرج من الجنة إلى جنّة بديلة هي العمل، «النعمة الكبرى والعزاء الجميل»، ربحَ المثالَ ولكنه خسر الحياة:

- «مختار: إنما أنا أحيا بمفردي هذه الحياة، لأني لا أستطيع أن أحيا مع شخص آخر»[3].

فكان حلّه حلًّا ذاتيًا لا قيمة آنيّة أو فوريّة له على صعيد طبقته وأمته.

ولكننا قد نقع على مثل هذا النزوع المنشود باتجاه المجتمع في «الجياع» من خلال شخصيّة «عزّت بك»[4] ففي/الكازينو على النيل حيث يحتفل تجار الجملة بعيد ميلاد «زين عصره» حصان «مرسي بك أبو طويلة»، وحيث يُطرد الكلاب والأطفال بائعو أوراق الحظ، نرى «عزّت بك» يحادث «الكرسون عبده» في مسألة تأخّر عشيقته «شوشو» زوجة صديقه «عبد الغني بك»، فيضيء لنا بمنحاه جانبًا من طبقة ألفت الحرام لدرجة أنها تراه أمرًا معهودًا يمكن التحدث به أمام أيّ كان، كما تميط هذه المسرحية اللثام عن الوجه الآخر لهذه الطبقة، وهو كئيب، عندما تعرض لوحة حوارية تمثّل الزوج المخدوع «عبد النبي» يشكو همّه أيضًا إلى صديقه «عزّت» بسبب خيانة زوجته وهو عشيقها، حتى إذا تبيّن أنها امرأة غانية تخدع عشيقها أيضًا مع آخر هو «رؤوف علوي»، حصلت النقلة الأولى في النزوع باتجاه المجتمع، وثمّ تخطّي الحدث الفردي المؤلم إلى نوع من التسامي في العواطف والرؤية. فلقد طهّر الألم نفس «عزّت بك»، فتحوّل الحبّ الحرام إلى فعل محبّة للقريب شريك الإنسانية والحياة:

- «الطفل : (وقد انتهى من شرب الكوب) ربّنا يطيل عمرك يا بك..
- عزّت : تعشّيت يا ولد؟
- الطفل : أنا؟ لا.

---

1) يقول أندره مالرو: كل عمل إبداع هو تطهير للعالم، ينتصر فيه الفن على قدر الإنسانية، والفن مضادّ لنواميسه.
André Malraux, «Les voix du Silence», Cité par Alexandre Beaujour, op. cit., p 62.
ويقول بيراندلو: العمل الفنّي يبقى إلى الابد صورة للجمال والحقيقة والطهارة، ويعطي الانسان فرصة نسيان واقعه وحنينه إلى ما لن يتحقق.
(Cité par Bernard Dort: op. cit., p. 113)

2) توفيق الحكيم: «عودة الروح»، الجزء الثاني، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤، الفصل الخامس والعشرون، ص ٢٥٠.

3) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الثالث، ص ٤٠٥، ٤٠٩.

4) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٤٧، ٤٤٩ - ٤٥١، ٤٥٣، ٤٥٩.

- عزّت : إجلس هنا وتناول هذا العشاء (لعبده) إشوِ الكباب يا عبده»[١].

جوع بمعناه المادي الجسدي أحال على الآخر الاجتماعي، سالخاً حياةً من صغارتها إلى أفق من النظافة يعطيها معناها الحقيقي.

وانتصر الخير في «الجياع»، والمشكلة الشخصيّة انحسرت لتفسح في المجال للمشكلة الاجتماعية[٢] فتتقدم، و«عزّت» الفاسد أضحى قلبًا رؤوفًا. ومن يدري فقد يصبح داعية تغيير في محيطه ومجتمعه؟!

وآخر مظهر من مظاهر الأغنياء أصحاب النفوذ في هذا الفصل نستمدّه من مسرحية «عرف كيف يموت»[٣]. إنه «الباشا عبد السميع رضوان»، تلك الشخصية المفلسة[٤] التي لم تعد مصدرًا للأخبار على حد تعبير «رئيس التحرير». فلقد عبرته الحياة بأمجادها، وحجبت عنه وجهها الباسم إثر موت زوجته واستشهاد ولده في حرب فلسطين. ولكن الحنين الى الوقفات الكبيرة ظلَّ يسكنه، فيدبِّر لنفسه أمر اغتيالها بواسطة قنبلة موقوتة ليختم حياته ختامًا رائعًا:

- «رئيس التحرير : أطمئن.. كيف أطمئن؟ إني لا أفهم شيئًا.. يجب أن توضح لي كل هذا الموضوع العجيب!.

- الباشا : (باسما) يظهر أني قد نجحت في أن أثير اهتمام الصحافة».

وكان من الممكن أن يتم الحدث الكبير فتقوم هذه الطبقة من تحت الركام الى ذاكرة الناس، لولا تواطؤ الحكيم نفسه: فلقد ترك «الباشا» يغرق أمام دارته في حفرة المراحيض، وفي ذلك رمز لموقف سياسي يقفه الكاتب، فالحفريات للدولة التي اصطنعتها الطبقة القادرة، وقد راح الرجل ضحيتها، فكأنما بقايا مساوئه هي التي أهلكته.

ولعلّ ما يؤكد هذا الافتراض في الرؤية السياسيّة لكاتبنا جعله «رئيس التحرير» يقول: «لا داعي الآن لمانشيت.. إنَّ خصومه المزعومين لا يمكن أن يدبروا مثل هذا المصير! إنما هو تدبير

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٦٣.

٢) يذكّرنا الحكيم في هذه الالتفاتة إلى الطفولة بعملين عالميين: - «الاخوة كرامازوف لـ«دستويفسكي» (Les frères Karamazov, de Dostoïevski) حيث يقول إيفان Ivan: كل ما في العالم من تآلف لا يساوي الدموع في عيني طفل - و«الطاعون» لـ«ألبيركامو» (La peste d'Albert Camus) حيث يقول الدكتور ريو docteur Rieux رادًّا على الأب الذي يدعوه إلى واجب محبّة ما لا نفهمه: كلا.. فأنا لديّ فكرة أخرى عن الحب، وسوف أرفض حتى الموت أن أحبّ هذه الخليقة حيث ينكّل بالأطفال.
(Cité par André Caussat-Michelle Lalliard, «Rebelles et révoltés», Hachette, 1973, pp. 8 - 9).

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٥٣.

٤) المصدر نفسه: ص ٢٦٧.

من جهة أعلى»[١]. أوَتكون السماء هي وراء هذا الانتقام العادل المشروع؟!

وهكذا مرة جديدة يطغى المسرح السياسي على أدب توفيق الحكيم، بمواقفه ورموزه، فيضحك المشاهد بمعالجة موضوعه ونهاياته، محافظًا في الوقت نفسه على خطورته ورصانته[٢].

ومجمل القول في النموذج الانساني الطبقي لهذا اللون الثاني من البورجوازية:

- أنه بقدرته الماليّة يثمّر ثرواته ليطبق إطباقًا تامًا على محيطه، فيجذّر نفسه في حقول السياسة أو الوظيفة أو الشركات الخاصة؛
- أنه لا يكتفي بما اكتسبه لنفسه من حظوظ الدنيا وخيراتها عن طريق الاستغلال والابتزاز، بل يحاول أن يخلق في مداره أقزامًا من الرجال على صورته ومثاله، فيعمّم نمط حياته ويرجّح رؤيته الخاصة بالعالم، ولا يتورّع عن أن يحيط نفسه بهالة سلطان أو يبيع النفس عند أعتاب من يفوقونه قوة، استمرارًا لدوره وتحصينًا لمكتسباته؛
- أنه خطر على الاخلاق والقيم الروحية، فيبيع النفس للّحظة العابرة ينتهبها بشرود وضياع، فنشفق عليه أحيانًا كمظهر من مظاهر البؤس الانساني؛
- أنه قادر على التكيّف، فيشّق لنفسه دروب خلاص ترفع من اعتباره، فيحيل انهزاماته العاطفية أو الاجتماعية الى انتصارات في قراراته، أو تسامٍ في اختياراته.

واذا حاولنا أن نوجد قاسمًا مشتركًا بين هذين اللونين من البورجوازية يشكل الرابط الجامع لنوازعها، فإننا نلقاه في نشدان أفرادها جميعًا للسعادة، كقضية مصير، وليس إحقاقًا عمليًا لرغبات فرديّة[٣]. فالتحوّلات الطارئة على المجتمع في نسقه الدائم الصيرورة تولّد لدى الانسان شعورًا غامضًا بفقدان الطمأنينة يُطرد معه بعيدًا عن «حرارة مكتسباته في التراث» والحضارة معرَّضًا لصقيع وجود قد تحوَّل الى فتات[٤].

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٥٤، ٢٥٧، ٢٥٩، ٢٧٦.

٢) Adamov Arthur, (auteur dramatique français d'origine russe, 1908 - 1970), à propos de son humour dans «Ping Pong» dit «il s'agit... de faire rire le spectateur en gardant son sérieux», cité dans «le théâtre», op. cit., p. 45.

وهذه الميتة تجعلنا نقول: لا شيء كمثل المصيبة في الغرابة، فهي الاكثر إضحاكًا في العالم، تردّدها مع نيل Nell بطل مسرحيّة «نهاية شوط» fin de partie لصموئيل بيكيت. Samuel Beckett.

(Ibid., p. 67.).

٣) Paul Ricœur: «Finitude et culpabilité», T.I, Aubier Philosophie de l'esprit, 1977, p. 83.

٤) Philippe D'Iribarne, «La Politique du bonheur» du Seuil, 1973, p. 97.

وبهذا المعنى نجد هؤلاء الشخوص في لوني الطبقة البورجوازية يبحثون عن شيء واحد ولكن بطرق مختلفة، فالسعي وراء المال والقوة والمكانة هي في طليعة ما يسمّى الأفيون الذي تتعاطاه، مجتمعاتنا، ولكنه سعي وراء نجاحات متلاحقة مصحوب بخوف من الفشل وهواجس شكّ في وصول(١).

ومتى علمنا احتياجات هذه الطبقة البورجوازية في مستوى حياتها، والاحتياجات ذات وجه اجتماعي بحيث تتعاظم تبعًا للقدرة الانتاجيّة كما يقول ماركس(٢) K.Marx، عندئذ نفهم دوافع النزوع لدى هذه الطبقة في نضال ضد الخوف، خوف من الحياة، من المستقبل ومن الموت(٣).

وقد نجد تفسيرًا لمنحى الرأي هنا في أن حضارتنا الانسانيّة تقدّم الى الطفل، فيما تقدّم من سيّئ الايحاءات، مظهر السلطة الأبوية كنموذج يتداخل مع مفهوم القوة والاكتفاء وما يرافقه من استمتاع بامتلاك القدرة، فينشأ الطفل متعطّشًا الى التفوّق نهمًا في التعويض عن مركّبات النقص المحصّلة لديه بسبب التفاوت بينه وبين الأقوياء في عالم الراشدين، حتى لا يمكننا استبعاد فكرة التفوّق عن أذهان أطفالنا(٤).

ومن بعدُ تأتي السلطة بمفهومها السياسي والاجتماعي ممثّلة بالدولة، فتستفيد من الرصيد النفسي الذي تكون السلطة الأبوية قد هيّأته في وجدان الطفل(٥)، لذلك قال هتلر Hitler: «العائلة هي الوحدة الصغرى ولكنها تبقى الأهم في بنية الدولة»(٦).

وإذا كانت الطبقة البورجوازية تشكّل الطبقة الأكثر قدرة من الناحية المادية، إنتاجًا وانفاقًا، في الهرميّة الاجتماعية داخل الدولة، فهل تكون هي المثل الاعلى الاجتماعي لسائر الطبقات في هذا المجتمع بحيث تمثّل النموذج الجاهز والدائم الذي تنسج بإيحاء منه سلوكية الأفراد ونوازعهم؟

---

١) Philippe D'Iribarne, op. cit., pp.:77,98 - 99.

٢) K. Marx «Principe d'une critique de l'économie politique», cité par P. D'Iribarne, Ibid., pp. 127-128.

٣) Guy Dingemans, op.cit.,p.584.

٤) A.Alder, «Connaissance de l'homme», op. cit., pp.65, 240.

٥) R. Osborn, «Marxisme et Psychanalyse», op. cit., pp. 153-154.

٦) Cité par André Nicolas, «Wilhelm Reich ou la révolution radicale», Editions Seghers, Paris, 1973,p. 104.,

أم إن لهذه الطبقات غير البورجوازية داخل مسرح الحكيم سمات خاصة تلازمها وتميّزها عن الطراز الذي عرفنا من النزوع الطبقي ؟

سؤالان كبيران نتوخى لهما الجواب في الفصل الثاني من هذا الكتاب: الطبقة المتوسطة.

* * *

الفصل الثاني

الطبقة المتوسّطة..

أ – الموظّفون:

١) في القطاع الخاص.

٢) في القطاع العام.

ب – الأطبّاء.

ج – المحامون.

د – الصحافيون.

هـ – المعلّمون.

و – الفنّانون.

ز – المؤلّفون.

تمهيد..

رأينا في الفصل الأول من هذا الكتاب النزوع الطبقي المرافق لشريحة اجتماعية لها خطرها في تقرير المسار التاريخيّ لكل شعب وأمّة. إنها البورجوازية. فبحثنا في قسمين مرتقبين أن لدى كل فئة في القسمين نوازع تبقى إياها لدى الفئة الأخرى، وإنْ على تباين طفيف في المظهر الخارجي ، فتتشكل داخل قشرة صلبة من الاهتمامات والغايات في كلّ جهد إنساني، تكرّسها حالة خاصة ومستمرة، مهما تغيّرت الظروف والدوافع، سواء في فئة الساسة وأهل السلطان أم في فئة الأغنياء وأهل النفوذ.

وخرجنا بنتيجة مفادها أن هذه الطبقة من القادرين في المجتمع المصري، وصورته مسرح الحكيم، هي الترجمة العمليّة للسلطة بمفهومها السياسي، وهي في الوقت نفسه البعد الحضاري على الصعيد الانساني يرتسم في أشواق الناس ويطمح إليه أفراد الطبقات كافة، في نظرة مبدئية متحفظة، وهو بعدٌ يجسّد المثل الاعلى الاجتماعي الذي يقود الى المنعة والمكانة ويقرّب السعادة، الهدف الكياني للآدميين، ويحصّن الوجود ضد أذيّة محتملة يتربّص بها مجهول مستقبلي تُخشى مفاجآته وتحوّلاته في كل حين.

وختمنا بما يؤكد أن الجماعات الانسانية تأتمر بهاتف دفين في أعماق العقل الباطن لأفرادها، لأن الحياة المدركة الواعية لا تمثل في الحقيقة إلّا الجزء اليسير من الكينونة الانسانية، فوراء أعمالنا اليوميّة في معظم الاحيان، أسباب غامضة مجهولة(١).

واذا كنّا في حينه قد توصّلنا الى هذه النتيجة فلأننا افترضنا نسبة من التماثل أو التباعد، وعلاقة تقليد أو اعتراض بين الانسان والآخر، وكلّ آخر يقوم بدور المثل في حياة فرد من الأفراد أو دور الهدف أو الشريك أو المنافس(٢).

فالطبقة البورجوازية في مسرح الحكيم لم تظهر في حدائق أو قصور أو سرايات عالم مغلق خاص بساسة الأمة وأغنيائها، بل اختلط أشخاص هذه الطبقة من البورجوازيين بشركائهم في صناعة الاحداث والمواقف الحياتية، فكان لهم احتكاك وتفاعل بالطبيب والمحامي، بالموظف في القطاع العام للدولة، بالمستخدم في القطاعات الخاصة، بالشاب المبتدئ

(١ Gustave le Bon, «Psychologie des foules», 28° édition, Alcam,1921, pp. 15-16.

(٢ Freud, «essais de psychanalyse», Payot, 1977, p.83.

في حقله الوظيفي وبالمتقاعد النافض يديه من أعباء عمر تركه وراءه، وبغير هؤلاء من شرائح ما يسمّى الطبقة المتوسطة، ناهيك بالطبقة العاملة في قصورهم ودورهم وحقولهم من سوّاقين وخدم وفلّاحين.

وقد نرى في مثل هذه العلاقات، وإن مؤقتة عابرة، ما يشبه العقد المتواضع[1]، يصغي بموجبه مستمع الى ما يقول محدّثه، مكيّفًا فائدته وهو يصغي بمقتضى فكرة هذا الآخر المتحدّث.

هذه اللحظة أو اللحظات، طالت أو قصرت، تمثّل محاولة مقاربة بين شخص وشخص، وهي شروع في محاولة تقليد تفرضه حتميّة الانتساب الى الحياة الاجتماعيّة في أبسط وجوهها.

واذا تفهّمنا أن التقليد الاجتماعي هذا غالبًا ما يتمّ في الظروف الطبيعيّة وفق قاعدة لا تتغيّر مفادها أنّ الأمثل في سلّم القيم الاجتماعية المتوارثة هو الذي يسود ويتقدّم؛

ومتى أخذنا بعين الاعتبار الدافع الكياني للانسان، أيًّا تكن طبقته، باتجاه هدف السعادة، على الرغم من الموانع الاجتماعية التي تفرضها عليه الظروف كالكبت لرغبة، أو لردّة فعل معيّنة، أو لغريزة منافية لمثل أعلى أو لقيمة مفروضة؛

وإن عمّمنا ما نعرف من مبادئ العلوم الفيزيائية والكيميائية من أن لا شيء يضيع ولا آخر يخلق؛

عندئذ نقرُّ بأن المظاهر المنحرفة عن طبيعتها الاصلية لدى شخص من الاشخاص لا بدّ أن تظهر بالضرورة بشكل آخر في أثناء حياته الجارية[2]، وتاليًا نعترف بحتميّة تأثّر هذا الانسان بالظروف المرافقة لسعيه الحياتي، فيحمل شيئًا من حاضره وإنسانه وعقليّته وأشواقه.

فبناء على ما تقدّم نشرع في دراسة الطبقة المتوسطة وهي الثانية في سلسلة الطبقات التي لحظنا في مسرحيات توفيق الحكيم.

ويبدو لنا من نظرة أولى الى هذا المسرح أن الموظفين يحتلّون في النظام العام للمجتمع المركز المحرّك للاحداث والأعمال. فبهم تناط مهام الايذان لوسائل الانتاج بالشروع في دورتها، وإليهم توكل مسألة الخدمات في وجهيها الخاص والعام. فهم المفارق، إن صح التعبير، بها تمرّ أفكار النشاط والتبادل الاجتماعي قبل أن تأخذ مسارها الأخير الى التنفيذ أو التجميد.

---

(١) Guy Dingemans, op. cit., p. 115.

(٢) Ibid., p. 533.

وفي وقت ينتدب فيه المجتمع عمّاله لتثمير ممتلكاته الماديّة وتقوم الفئات الموجِّهة، من سلطات وسواها، بادارة الممتلكات الرمزية[1] التي تمتّ إليها قيم المجتمع، نرى أن الطبقات المتوسطة في مجتمع من المجتمعات، والموظفون في جداولها الاولى، تضطلع بدور أداتي وسيلي، فلا يتمّ بمعزل عن الآلة الوسيلة الاداة في كل قطاع من قطاعات الانتاج.

من جهة ثانية الى جانب هذه الصفات العامة للطبقة المتوسطة وللموظفين فيها بوجه خاص، ثمّة خصوصيّات تزوّدنا بها التصنيفات المختلفة لفئات الموظفين داخل الاطار الاجتماعي العام[2]، فتملي عليها الظروف مناحي في السلوك والتصرف، على نحو تتنوّع معه نوازعها واهتماماتها ضمن هدف عام أخير يلزم الطبقة بكاملها.

لذلك نرانا مضطرين هنا أيضًا الى اعتماد التجزيء للموضوع طريقة بحث، فنتناول في فئة الموظفين قسمين أساسيّين نعالجهما تباعًا: في القطاع الخاص، ثم في القطاع العام. تلي ذلك دراسة لواقع فئات أخرى من أهل الاختصاص والرأي والثقافة في هذه الطبقة: أطباء، ومحامين، وصحافيين، ومعلّمين، ففنّانين ومؤلّفين.

أ - الموظفون.

١ - في القطاع الخاص:

هؤلاء هم من التنوّع والكثافة في وظائفهم داخل المسرح الحكيمي لدرجة أنّهم يعطوننا فكرة عن النشاطات الاقتصادية والمعيشية التي رافقت التحوّلات الكبيرة في البنية التكوينية للمجتمع المصري طوال نصف قرن من عمر مصر المعاصرة.

فنراهم داخل المكاتب والعيادات والعمارات، وفي شركات التأمين والتعهدات، كتبة ومندوبين ومديرين وموكلين وسواهم، ولكلّ من فئاتهم طيف أمل تنزع إليه أو مثل أعلى تجهد لتسكن في إطاره.

واذا كانت الكلمات التي نستعمل تمثّل النظّارات التي من خلالها تُبصَر الحقيقة

---

١) Alain Touraine, Encyclopédia Universalis, 12° Vol., p. 727, col. 3.

٢) لم نلحظ في هذا الكتاب قسمًا خاصًا بالمتقاعدين من الموظفين، لأنّ هؤلاء أربعة أشخاص فقط في مسرح الحكيم، ولم يظهر منهم على الخشبة إلاّ اثنان، لذلك اعتبرنا أنّ دراستهم على حدة لن تفيد شيئا في تعميق الموضوع، ونكتفي بأن نشير الى وضعهم الخاص هذا في سياق البحث.

(راجع فقرة «المتقاعدون» في فهرس الواقع الاجتماعي والمهني من هذا الكتاب، ص ٣٠٠).

بوضوح[1]، فإن لنا من مسرح الحكيم مثل هذه الحقيقة التي ننشد والموضوع المناسب لنظّارتنا الكلمات .

فبأيٍّ لون من حقائق النزوع لدى الموظفين في القطاعات الخاصة يفيدنا هذا المسرح ؟

في «المرأة الجديدة»[٢] «هاشم أفندي» وكيل عمارة يشبه «عبدالله خميس» البوّاب في مسرحية «رصاصة في القلب» ، فكلاهما يستفيد من واقع أقدميّة في العلاقات الانسانية بينه وبين من يفوقه نفوذًا ومكانة ، حتى ليبيح لنفسه التدخّل في حميميّاته وشؤونه الخاصة. فنرى «هاشم أفندي» يدلي برأيه في مسألة زواج « ليلى» ابنة مخدومه، ثم يأخذ على عاتقه أمر إيجاد العريس الملائم لها، «وبأسرع وقت» ، ويحاول أن يقنع «سليمان حلمي» العازب المفلس بأن يتزوجها لقاء بائنة، وكأنه وليّ أمرها أو أحد أفراد أسرتها المقرّبين :

- « سليمان : شغله زي إيه يعني ؟
- هاشم : عايز أأسّس شركة .. مُعنونة باسمك .. شركة رأس مالها ٢٠ ألف جنيه»[٣].

وقد تبلغ هذه العلاقة حدّ الشراكة في المصير بين «عبدالله» البوّاب و «نجيب» موظف الوزارة المفلس في مسرحية «رصاصة في القلب»[٤] فيتواطأ «عبدالله» مع «نجيب» ويرد عنه الدائنين:

- «عبدالله : وكل ما حدّ غريب يسأل عن حضرتك أقول له مش موجود ..أمّال فكر جنابك أنا قاعد تحت أقشّر بصل؟».

أو يخالف القانون بعد أن يُعيّن حارسًا على المحجوز في شقة «نجيب»:

- «نجيب : ... بقى ده كل العفش؟!
- عبدالله : (يغمز بعينه) أصل أنا كلام في سرّ جنابك هرَّبت الباقي ..التناتيش الخفيفة»[٥].

حتى لنظنّهما صديقين في مداعبات ومماحكات ظريفة:

---

١) Philippe D'Iribarne, op.cit., p. 56.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٥٣٣، الفصل الاول، ص ٥٧١ - ٥٧٢.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٥٩٥ - ٥٩٧.

٤) المصدر نفسه: ص ١٧١.

٥) المصدر نفسه: ص ١٧١، الفصل الثاني، ص ٢٠١، الفصل الثالث، ص ٢٣٢.

- «نجيب : ...نصف ريال سلف يا عبدالله بك!
- عبدالله : تعمل به إيه جنابك؟
- نجيب : أجرة تاكسي يا مغفل .
- عبدالله : أنا ورايا شغل مش فاضي».

ويستهوينا منظرهما في هذه اللوحة المضحكة:

- «نجيب : طيب اسكت.. مش عاوز منّك كلام ! قسما بالله العظيم ما تنطق كلمة واحدة زيادة ألاّ أقوم أأكّلك علقه تساوي ٣٠ قرش!
- عبدالله : ٣٠ قرش ! دي ولا أكلة الحاتي الكبابجي اطيّب قابل، بس إدفعهم[١]».

علامات في هذه الطبقة تبدو واضحة من خلال تعايش يتخطى الفوارق الماديّة والمنزلة الاجتماعية أحيانًا، وانتماءً الى عقلية واحدة في رؤية الحياة ومواجهة أحداثها بردّات فعل متشابهة، وكأنما الانسان من هؤلاء الموظفين الطالعين من أسفل السلم في الطبقة المتوسطة يعقل في قراراته بأن البؤس يوحّد بينه وبين من يفوقونه غنى ومنزلة، وبأن الحياة مدى مفتوح لكل تقدّم ، وما الفوارق الانتاجية أو الاقتصادية بين فرد فيها وآخر إلّا حالة عابرة ، فالفرص متاحة للجميع لتسجيل نصر على الواقع.

ولعلّ شيئًا من إقحام صغار الموظفين هؤلاء في شؤون مخدوميهم نقع عليه في مسرحية «سرّ المنتحرة»[٢] وشخصيّة «سالم التمرجي». فهو لا يفتأ ، بإيعاز من سيّدته «إقبال»، يذكّر الدكتور «محمود»، المنصرف بكليّته الى العمل ، بواجبات المحافظة على مظهره من حلاقة لذقنه وقصّ لشعره.

ولكنّ تلقائية «سالم» والاستجابة الآلية في شخصه لأوامر الطبيب[٣]، على طرافتهما، تنمّان في واقعه عن رضى اختياري وقبول بما يطالعه به زمنه من جفاء المواقف وجهومة العلاقات يحتملها قصد الاستمرار في البحث عن مسارب الى الثروة والقوة والمكانة.

لذلك نراه يستغّل الوظيفة فيتملّق زبائن العيادة ويبوح بأسرار سيّده حتى ليصبح خادمًا لمشتريه:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثاني، ص ٢٠٧ - ٢٠٨.
٢) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ١٠-١١.
٣) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ١١ و ٢٠.

- «السيّدة : عندي دواء من تعاطاه قال الصدق.. هذه الورقة (جنيه).. هذا لك.. قل لي الآن، أيحضر اليوم كما أقسمت لك؟.
- سالم : (في لهفة) وهل يحنث قسمك يا سيدتي؟ سبحان الله.. إنّك صادقة مثل الجنيه المصري.. ثقي بخادمك كل الثقة»[١].

فالمستقبل لم يغلق بابه في وجه هؤلاء الصغار من الموظفين، فنبصرهم في كل تصرّف ينشدون فرصًا أخرى عبر مجهوله تساويهم بمن تقع عليه عيونهم كل يوم من ذوي النفوذ والغنى، المطمئنين الى حاضرهم ولو في المظهر.

وقد تبلغ الطاعة في سعي هؤلاء الى الطمأنينة الوظيفيّة حدّ الانحطاط الخلقي، فنشاهد أمثال هذا «التمورجي» ممرضًا لا يتحرَّج من مضاجعة العجوز الانكليزيّة كبيرة الممرّضات في مستشفى الاسكندرية:

- «الرجل : نعم. وسخ.. قذر.. ألم تخجل من هذا العمل القذر؟ تحتضن في المستشفى تلك العجوز المخرفة؟
- الوجه : هي والله التي طلبت مني ذلك.
- الرجل : وتطاوعها؟!
- الوجه : وهل أستطيع مخالفتها؟! كلُّ الدكاترة تحت أمرها.. كلُّ المستشفى»[٢].

ومتى رأينا الممّرض «جمعه» في مسرحية «صاحبة الجلالة» يزّف بانفعال وتأثر بشرى سقوط الملك الطاغية الى المغنّي «حمدي» و «فتحي» الطبيب، ثم حواره مع «عوضين» الخادم بفرح واهتمام في موضوع طلاق «وجدان» من الملك المخلوع[٣]، أدركنا حينئذ أن هؤلاء الناس قد غدوا من طينة واحدة على الرغم من مظهر التفاوت فيما بينهم، وقد وحّدهم بؤس الحاضر والحذر من مجهول متربّص بغدهم، فحطّموا في شخص الملك وعهده، مع ما حطموا من رموز الاستبداد والطغيان، كلّ هواجس الماضي وترجموا حنين ذواتهم الى مستقبل افضل.

ولكنَّ هذا المستقبل الأفضل قد لا يتراءى لبعض موظفي هذه الطبقة إلّا بوحي أو مصادفة، فما إن تطغى فيه قيم مادية تكاد تودي به الى التهلكة على الصعيد الخلقي خصوصًا،

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الرابع، ص ٦٦.

٢) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة صيد»، ص ٥٦.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الرابع، ص ٤٩٠، ٤٩٢.

حتّى يأتيه مددٌ خلاصي فيقوم المجتمع من عثاره عن طريق النظافة والعمل.

فـ «حامد» اللص في مسرحية «اللص»[1] طالب سابق في كلية الآداب وموظف في «مكتبة الاحمدية» راح ضحيّة الاستغلال والجشع أول الأمر، في محيط لا يؤمن بغير المال قيمة تحصّن الانسان ضدّ تحوّلات الحياة. طرده صاحب المكتبة الأميّ بعد أن تعاظم شأنها بجهده وجنى صاحبها الثروات باجتهاده هو، والسبب تشجيعه أحد الكتّاب المغمورين. فقرّر أن يسرق، على سبيل الاقتراض، لينطلق برأسمال صغير كما انطلق ربّ عمله الظالم يوم أسّس مكتبته.

يقول لـ «خيريَّه» ساكنة القصر الذي اختاره لخبطته الاولى:

- «حامد : أنا لا أحبّ التعامل مع البنك. يجب أن أكون غنيًّا ليدفعوا لي. ثراء يقرض ثراء. تلك هي البنوك، خلقت لتمدّ الاغنياء. أما بنك الفقراء فلم يخلق بعد»[2].

سلطان المال، مرة أخرى، معبود الضعفاء في وسط لا يقدّر الكفاءات أو يحفظ الحقوق، يرتجيه هؤلاء ليكشف الضرّ عنهم، وتتداح أمامهم دوائر المستقبل السعيد:

- «حامد : ... عندئذ أقسمت أن أعثر على مبلغ ١٠٠ جنيه مثل التي فتح بها مكتبته من أيّ طريق لأفتح مكتبة واستخدم موظفًا اعتصر جهوده، قطرة قطرة وأشيد فوق كاهله - حجرًا حجرًا - عمارة من سبع طبقات.. ذلك هو مشروعي أيتها الآنسة».

ظلم يستتبعُ ظلمًا، وبذرة فساد وشرّ تنبت غرسة من مثلها، واستغلال تراتبي، يبدأ به من يتصدّر نسبيًّا المقام الاول في هرميَّة طبقة أو مجتمع، ليعمّم من بعدُ على ما يليه كنسق للنجاح في الحياة وطريق الى المنعة والغلبة.

ولكن النزوع هذا الى المنعة والغلبة لم تقفر فيه حرارة الانسان، فالبؤس يوحّد فيتخطى الطبقية الى صهر للقلوب المعذبة في شعور واحد، فتزال الفوارق. يقول «حامد» لـ «خيريَّة» التي يحاول زوج أمها «الباشا» مراودتها عن نفسها:

- «حامد : تتعرّضين للخطر وأنت في حجرتك هذه أيتها الآنسة؟ ليس لي حق التدخل في حياتك أو الاطلاع على شئونك (كذا).. لكنّ واجبي

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ١٢٣.

٢) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ١٢٩، ١٣٢ - ١٣٥.

كإنسان تتحتّم عليه حمايتك..»[1].

ويبقى الفارق الوحيد في اقتراب أو ابتعاد الانسان عن الفضيلة والمبادئ:

- «خيريَّة : ... ولم يذهب عني الايمان لحظة بقيمة المبادئ الفاضلة..

- حامد : أما أنا فمع الأسف.

- خيريَّة : هذا هو الفارق الوحيد الذي بيننا»[2].

حتى إذا أصيب «حامد» بنار «الباشا» تبيّنا مدى التضحيات التي تقتضيها محاولات الانتفاض على الاقدار، والعوائق التي تحول دون إبقاء الشريف شريفًا في مجتمع يقوده ذئاب؛

ويوم ينقطع الحدّ الادنى من العلاقات بين الشريف والفاسد، بين «حامد» و«خيريَّه» زوجته وأمها من جهة، و «الباشا» الداعر من جهة ثانية، تبرز الى الوجود في مسرح الحكيم طبقة جديدة، مثاليّة الرؤى تاريخيّة التطلّعات، مع احتمال ترّقيها الى السدَّة الاولى متصدِّرة المنابر والمجالس في مجتمع ينبى على الجهد والعمل والاستقامة[3].

ويطالعنا مسرح الحكيم بصنوف أخرى من الموظفين تندرج في الاطار نفسه من الطبقة المتوسطة، وإن متمايزة في اهتماماتها ودرجات نزوعها الى هدف واحد هو المال والقدرة والسيطرة.

فـ «المحصّل» في «المرأة الجديدة»[4] صورة عمّا في عالم الوظائف من أغبياء يضيّعون الحاضر بالمستقبل، والجوهر بالغفلة بسبب من سيطرة فكرة الكسب على عقولهم. فهذا الموظف في محل «الموارْدي» جاء شقة «سليمان» الشاب المفلس لاستيفاء دين لربّ عمله عليه، فأوهمه «سليمان» بحاجته الى بعض الاثاث الاضافي، ببراعة تدلّ على تمرّسه في التملّص من الدائنين، فغادر بالمهمة الجديدة ناسيًا الهدف الرئيسي لمجيئه. وما غفلته هنا إلّا لتعارض بين حاضر طلّقه لوقت وانتماء الى مستقبل يعده بربح وثناء ربّما من ربّ عمله، وإن غير مضمون النتائج.

وشيء من حالة الجهل هذه مقرونة بدعابة وظرف وحداثة نعمة نلحظه في شخصيّة المعلّم «طوبه»، متعهد حفلات «الست سومه» في مسرحية «الزمّار» فهو موضوع تندّر لدى

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الأول، ص ١٣٥.

٢) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ١٥٢.

٣) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ١٥٩، الفصل الرابع، ص ٢٣٢.

٤) المصدر نفسه: ص ٥٣٣، الفصل الثاني، ص ٥٧٧ – ٥٨٢.

جماعته، من الملحّن الى الشاعر الى الدكتور الى المطربة «سومه»، فالطاغي في شخصيّته غير الكسب الأكيد أنه «بيقدر يقرا الاعلانات الكبيرة على الحيطان أيام الحفلات»(١)، وهو بخلاف المطربة لا يهمّه الفنّ وتشجيع المواهب بمقدار ما يهمّه إيراد شبّاك التذاكر.

واذا كان نزوع هذه الفئة من أصحاب «العقود الصغيرة» يمكن أن يفسّر بالطمع البريء في كسب المال(٢)، فإننا لنجد في مسرحيتي «اللص» و«أعمال حرة» ما يتجاوز الطمع الى مقدار كبير من الاستهانة بمبادئ الاخلاق، والترويج للفساد والرذيلة.

فـ «الباشكاتب» في «اللص» نموذج من الرجال الذين يُوقعون بالشرفاء، وصوت متخابث ينفذ ما يضمره سيّده «الباشا» لايذاء الناس في أموالهم وكراماتهم. فهو من أودى بحياة «شاكر» مدير شركة «الشاكرية»، ومن مهّد لـ «الباشا» سبيل النيل من عذريّة أخته «ناهد» المدرّسة السابقة، وكاد ينجح مع «حامد» ويتسبّب بإهدار عمره وضياع شرفه(٣).

أما «مدير» «أعمال حرّة» فهو طراز من كبار الموظفين في القطاع الخاص من الذين يوثّقون علاقاتهم برؤساء المصالح والمدراء في القطاع الرسمي («سالم بك» هنا)، فيخصّونهم بالهدايا والأعطيات، ويهيّئون لهم أجساد الغانيات في فعل غواية ورذيلة، اختراقًا للابواب الموصدة وحصولًا على المناقصات بطرق غير قانونية. وإن أُحرجوا بادروا الى الادّعاءات الكاذبة وتزوير الحقائق:

– «الهانم : أتقسم أن سلوك زوجي لا غبار عليه؟... أتحلف بشرفك؟
– المدير : (متحمّسا) أحلف بشرفي».

حتى أنه يتدخّل، لدى رؤية الهانم لـ«سهام» الغانية مع زوجها(٤)، فيزعم أنها زوجته.

وهذه الصورة من موظفي القطاعات الخاصة توحي بعنف استغلالي من خلال شخصيّة

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٧٥، ٦٨٢ – ٦٨٣.
المعلم طوبه يشبه في بعض خطوط شخصيته المعلم «بيومي أبو النجف» المنتج في مسرحية «العش الهادئ».
توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٧٣.

٢) بصرف النظر عن الناحية الخلقية للموضوع، نذكر أن صورًا من هذا الطمع في شخصية «شعبان» وكيل أعمال «البك» في مسرحية «الأيدي الناعمة» اذ يسرق سيّده بالتمادي عن طريق السمسرة.
توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، الفصل الثاني، ص ٢٨٥.
وكذلك شيء من هذا الطمع في الموظف سارق الأرانب المخصصة للاختبارات، ليطبخها على ملوخيّة في مسرحية «رحلة صيد».
توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ٦٢.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثالث، ص ١٨٦-١٩٢.

٤) المصدر نفسه: ص ٣٧٧ – ٣٨١.

«علّيش أفندي» وكيل «حامد بك أبو راجية» في «الصفقة». فهذا الرجل، على حدّ تعبير «تهامي»، الصوت الشعبي «ياكل مال النبي.. كل من راح من بلدنا يشتغل هناك في أرض للبك استلمه عليش أفندي وعصره كما ينعصر عود الدره!»(١).

وكغيره من الاتباع، نراه يستغلّ سيّده فيقبل رشوة أهل البلد ليصرفه عن الصفقة.

هذا الطراز من الرجال يستلهم مثال سيّده في العيش، فينتهب ما تطوله يده، كأنه حيال إحساس داخلي دائم برحيل الأيام، وبتحوّلات جذرية في شؤون السياسة والمجتمع والنسق الحياتي نتيجة زحف الحضارة الى الأرياف وانتشار الوعي الشامل، فيحاول بامتلاك القدرة الماديّة، ولو في ظلّ سيّده أن يعوّض خسارته وشعورًا بالنقص يتسبّب به فشله في التصدّي لما يجري على حساب حياته وزمنه(٢).

موظفون في القطاعات الخاصة، داخل المكاتب والعيادات والعمارات وسواها، يمثلون وتيرة حياة تُوقّع على نبضاتها قلوب وتكتب حكايا:

- قلوب يسكنها الحنين الى تخطي الواقع المتغيّر باستمرار، فتنشد امتلاك اللحظة حينا، أو تحاول تغييرها بما يتوافق والتطلّعات؛
- وحكايا تروي استغلال الانسان للانسان، ومحاولات الضعيف فيها للتملّص الدائم من خطر محتمل مداهم يتواكب والعيش.

هذا هو حصادنا فيما خصّ موظفي القطاع الخاص في مسرحيات الحكيم، فهل نحظى بمثله في نظرة الى موظفي القطاع العام؟

٢ - في القطاع العام:

لا يمكننا من حيث المبدأ أن نفصل هذا النوع من الموظفين عن جسد الأمة بكاملها، ولا أن ننظر اليه داخل المسرحيات بمجهر خاص نستعيره من لدن معارف أخرى غير التي أمدّتنا

---

١) توفيق الحكيم «الصفقة»، الفصل الاول، ص ٣٩، الفصل الثاني، ص ٧٣ و ٨٦.

٢) نشير هنا الى أن المعلم «شنوده» صرّاف الشركة، و «خميس أفندي» معاون المخزن فيها وجهان قريبان من الشعب وجموع الفلاّحين. وهما على الرغم من تهيؤهما للانتماء الى الطبقة المتوسطة بحكم الثبات في الوظيفة والاحتكاك اليومي بأفرادها، نراهما يتخلّقان بأخلاق أهل الريف، لان الطبقة الفلاحيّة تغلب في مثل هذه الحالة، ويحمل أفرادها عادات أصولهم وعقلياتها.

(Voir: Alain Touraine, Encyclopédia Universalis, Vol. 12, p. 727, col. 1).

بنبراسها حتى الآن. فهؤلاء المنتمون بحكم وظائفهم داخل هيكليّة الدولة المصرية الى بيئة تضيق فيها احتمالات الاحتكاك بطبقات الأمة المختلفة، في الأقل، بشكل كثيف، لا بدّ عائدون بعد انتهاء دوامهم الرسمي الى أكواخهم ودُورهم وقصورهم، الى أزقتهم الضيّقة المكتظة أو شوارعهم وحدائقهم في أحياء النخبة، الى غرف ضيّقة يشاركهم سكناها أهل أو أقارب أو أصدقاء، أو الى شقق هادئة حالمة تشحذ فيهم النظرة الثاقبة وتحفّز كياناتهم للتأمل.

إذًا.. هم أيضًا في وعاء الحياة نفسه، نراهم كسواهم، من الكثافة والتنوّع بمكان لدرجة أن كلَّ خطة تبقى ممكنة وصالحة لدراستهم خارج مكاتبهم ومصالحهم ووزاراتهم أو في داخلها، خصوصًا أن أطيافهم المتحركة داخل المسرح الحكيمي هي اتفاقية، على نحو ما ذكرنا، من حيث علائقهم بعضهم ببعض.

لكن من المؤكد أيضًا، وفي المنزلة ذاتها من المصداقية، أن الوظيفة، كإطار اجتماعي وقانوني هام في الحضارة الانسانية، تترك في شخصيات الناس وحضورهم الانساني آثارًا كبرى[١]، فلا تخلو صفحة ممارساتهم اليوميّة من خطوط ومزايا مشتركة تتردّد متشابهة مهما تنوعت خياراتهم الحياتية وتباينت أهدافهم وغاياتهم، فيسهل عندئذ التعرف اليهم والى عقلياتهم وانتماءاتهم، فضلًا عن أن الدولة كهيكل مؤسّسي يتحرك في داخله هؤلاء، تمهر نشاطاتهم جميعًا بطابع موحّد، أقلّه اطمئنان الى الحدّ الادنى من العيش في رواتب ثابتة، وزهوّ بنفوذ، وهميّ أحيانًا، بسبب هذا الثبات.

فأين هذه المزايا وأين الطابع الموحّد لنشاطات هؤلاء من خلال مسرحيات الحكيم؟

إنّ مفهوم الثبات في الوظيفة والاطمئنان الى الدخل المستقرّ، وإن شحيحًا لدى صغار الموظفين خصوصًا، يجعل بعض هؤلاء يغامر فيقامر طمعًا في كسب إضافي يعزّز قوّته الشرائية ومكانته الاجتماعية. فهذا «مرقس» ناظر المحطة في مسرحية «حياة تحطمت» يشارك الدكتور والوجيه «عيسوي بك» وعليّة القوم في الريف لعبة «بوكر»، في إحساس داخلي منه بأنه معهم في اهتمامات واحدة وإن على تفاوت في القدرة والنفوذ.

١) هو تأثير على قدم مساواة مع العصر والتعلّم والمحيط الاجتماعي، فيصبح الانسان عندئذ كمن يؤدي دورًا اختاره، أو فرضته عليه الحياة.

(Cf. Guy Dingemans, op. cit., p. 58).

وتستيقظ لديه أمارات حسد[١] دفين نتيجة وعيه الطبقي وضيق ذات يده بالمقارنة مع «عيسوي بك» المتنفّذ البورجوازي القادر:

- «مرقس : واحد زي ده عشره جنيه عنده في مقام عشره مليم....».

حتى اذا قال له الدكتور: «عيسوي بك» «له صلة بالحكام، وكلمه منه تنزِّلك كمساريّ»، يعود «مرقس» الى حجمه الاساسي وطبقته مكتفيًا بما يديمها عليه نعمة في الدخل الثابت والحماية والاستمرار:

- «مرقس : لا يا دكتور.. إنت مش فاهم قصدي.. «عيسوي بك» فضله علينا برده»[٢].

ويبلغ أمر المحافظة على هذا الثبات حدّ الرياء في بعض المصالح، فيلوم «مرسي» زميله «شعبان» على نشاطه، لأن الاخلاص في العمل يسقط أسماء الموظفين من جداول الترقية:

- «مرسي : لأنك حمار شغل.. أي حمار زائد شغل.. وحيث أن الشغل ليس هو أساس الترقية، فبعمليّة حسابيّة بسيطة: إطرح الشغل من حمار الشغل يكون الباقي..»[٣].

ويدعوه الى التكاسل في العمل حتى تمتلئ الحجرة بأكوام الملفات، فيترقّع في المناصب ويؤتى له بالمعاونين:

- «المفتش : (وهو يتأمل الملفات) معلوم! أنت مظلوم يا «شعبان أفندي»[٤].

فاذا بهذا المفتش الذي يجهل ما يفتش عنه، يثير الشبهات هو الآخر حول طريقة تعيينه، ومدى كفاءته.

وتغدو الدوائر الرسمية مستودعًا للأزلام والمحاسيب وملكا مستباحًا لعقلية نفعيّة توَصِّل الفساد مكان الاستقامة والواجب. فـ«كمال أفندي» و «رشاد أفندي» المعاونان الجديدان

---

١) يرى «أدلر» في الحسد شكلا خاصًا من أشكال النزوع الى القوة.

(Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 187).

ونرى أن القمار مرتبط ارتباطا وثيقًا بالزمن وبالمستقبل. وهو يُخرج الانسان من رتوب الحياة العادية، فيخترقها بقوانينه وقواعده، مبدّلاً اتفاقًا معاشًا رتيبًا باتفاقات أكثر بشاشةً وتسامحًا.

(Voir: Mikhaël Bakhtine, «L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au M.A...» Ed. Gallimard, France, 1978, p. 235).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، «حياة تحطمت»، الفصل الاول، ص ٨٦-٨٩.

٣) المصدر نفسه: «لكل مجتهد نصيب» المنظر الاول، ص ٧٦٦-٧٦٨.

٤) المصدر نفسه: المنظر الثاني، ص ٧٧٠.

لـ«شعبان» يعرفان أصول الترقية، وقد جاءا عن طريق مقرّبين من ذوي الشأن، فينجزان ملفًا واحدًا في اليوم ويعتبران الأمر إرهاقًا[١]. فاذا بالفساد تتوارثه أجيال ترى في الدولة ملاذًا سهلًا تُصنع فيه الوظائف لطلاّبها، فلا تنطلق من الحاجة الى الكفاءة على ضوء المصلحة العامة.

ونجد في مسرحية الحكيم أن الاغتياب والسعاية، والاستزلام وإراقة ماء الوجه وسواها من العيوب الاجتماعية، هي في طليعة ما يتقنه بعض الموظفين في القطاع الرسمي، كونها وسائل للتقدم مضمونة النتائج نظرًا لضعف المسؤولين الذين تمارس أمامهم هذه الخصال الذميمة. ومثلنا في مسرحيتي «بين يوم وليلة» و «مفتاح النجاح».

فـ«مدير المكتب» في المسرحية الاولى يميل مع النعماء حيث تميل، حتى إنه لم يكلف نفسه واجب وداع وزيره بعد رحيل الحكومة. يقول للساعي «أغاب عن فطنة معاليه أننا كنا نترقب زوال عهده البغيض بفروغ الصبر؟»، ومبدأه الوظيفي: « كل وزير جديد هو على أيّ حال خير من كلّ وزير سابق»، يقول لـ«الخطيب» المتنكّر هو الآخر لحميه الوزير.

ونراه، بعد إعادة تعيين وزيره في الحكومة المحدثة، يعود الى الزحف، فيبحث عن أوراق ليعرضها على معاليه في منزله[٢].

وتبلغ الوصوليّة بهذا المدير حدّ القحّة بتشكيله وفدًا من موظفيه يصيح في دارة سيّده: «فليحيَ وزيرنا المحبوب»، وحتى ليوهمه بالسبب الحقيقي لتخلّفه عن وداعه.

– «مدير المكتب : أودّع معاليك؟ لماذا؟.. يودعك اليائس، أما أنا فلم أيأس. كنت على يقين أن كفاءتك العظيمة ومواهبك النادرة لا يمكن أن توضع على الرفّ»[٣].

ويجتمع عيبان في موظف واحد، اجتماعَ السعاية والملق في شخص الوكيل المساعد «زكي بك عبدالله». فهو يعترض على جدول الترقيات أمام وزيره لانه لم يلحظ اسم «فهمي عبد الودود»، ابن عمّة الوزير في عداد المتدرّجين[٤]. ويظهر من التبعيّة أمامه ما يعمّم عيب الوصوليّة لديه حتى يلزم به أفراد أسرته:

– «الوكيل المساعد : نسيت أسأل معاليك عن صحة الست؟.. زوجتي أخبرتني أمس

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «لكل مجتهد نصيب» المنظر الثالث، ص ٧٧٤ – ٧٧٦.

٢) المصدر نفسه: المنظر الاول، ص ١٠، ١٦ و ١٩.

٣) المصدر نفسه: المنظر الثاني، ص ٣٠ – ٣٢.

٤) توفيق الحكيم: «مفتاح النجاح»، ص ٥٩٥ – ٥٩٩.

بالتلفون أنها ستبقى يومًا أو يومين الى جانبها تسهر عليها وتسلّيها وتروح عنها. فقلت لها أبقى يومين أو ثلاثة أو أكثر..المهم عندنا الست».

أو يرسل زوجته «سميرة» بصحبة «نبيلة» ابنة الوزير لتساعدها في شراء الأقمشة وانتقاء الازياء.

ونسمع صدى التململ الاجتماعي بسبب وصاية القادرين وهيمنتهم على حركة المناقلات والترقيات، لدى عرض السكرتير على وزيره رغبة الموظفين في مقابلته لرفع الظلامة عنهم، وقد تنامى إليهم ما في الجداول من مفارقات ومغالطات ومظالم:

- «الوزير :ما هذا الهراء؟ أعند الوزير متّسع من الوقت لسماع الاشاعات وتبديد المخاوف؟ قل لهؤلاء الموظفين أن يتركوا هذه الخرافات والوساوس وينصرفوا الى أعمالهم».

مع أنه بعد خروج سكرتيره راح يصغي مطوّلًا وباهتمام الى أحاديث وتصويبات واستفهامات بين «نبيلة» ابنته و «سميرة» زوجة الوكيل المساعد، تجري داخل مكتب حكومي في موضوع الاقمشة والازياء وأنواعها، حتى اذا ما ارتفع صوت الحق بلسان «الوكيل» الشريف النزيه «عمر بك عبد التوّاب» يُخنق هذا الصوت بإحالة صاحبه الى المعاش(١). وتمرّ جداول الترفيع ظالمة للعدل وللأخلاق.

وجوه مستمرّة الحداثة في شرقنا الباحث عن شخصيّة حضارية حقيقيّة على أعتاب التاريخ. وهي بتسآلها الحاضر على هذا الشكل، إنما تُبيّت رغبات في وصول. فكأنما هؤلاء الموظفون يحضنون في صدورهم وجعًا إنسانيًا منسيًا، منذ عهد الطفولة، وهم في كثرتهم طالعون من أُسر متوسطة أو ما دون، تبصر الحياة مدى لتحقيق المطامح، داخل مجتمع سياسي محكوم بالقهر والعسف والتطاول، هرميّ التطلّعات، تصاعدي القيم بمعناها الماديّ في كل حين.

فالممالأة احتواء للغريم، وقد يكون فيها لون الحسد، والسعاية أُنانية واستئثار، وإن اتخذت طابع التزاحم على المناصب، وكلّها أشكال ووسائل يتجسّد بواسطتها هذا النهم الى السعادة،

---

١) توفيق الحكيم: «مفتاح النجاح»، ص ٩٥. «عمر بك عبد التوّاب» يشبه في نزاهته الشيخ «صالح بك زهدي» بطل مسرحية «الرجل الذي صمد».

المصدر نفسه: ص ٦١٦، وص ١٤ من هذا الكتاب.

ليس فقط بمعناها الاكتفائي الآني الذي نشارك به غيرنا من الكائنات الحيّة، بل بمعنى تلك الفسحة من الغبطة التامة المحتملة والممكنة في الزمن أي في المستقبل[١].

ومن صنوف هؤلاء الموظفين في قطاعات الدولة، الساعي في استغلال الوظيفة، ارتشاءً واختلاسًا، والرافض لقدره فيها، والمستسلم لفوضاها بأسى يقرب من العبثيّة. ولكلّ موقف من مواقف هؤلاء ما يعلّل النزوع في المدى الطبقي ويشرح الدوافع.

فكاتب الصحة «عبد اللطيف أفندي» في مسرحية «الزمّار» كـ «مرقس» ناظر المحطة في «حياة تحطمت»[٢] إقبالا على القمار. ولكن مشاركيه فيه هي الفئة الدنيا من الموظفين، إخوانه في قرية «تلا».. يبقى الأخطر في شخصيّة «عبد المطلب» استغلالٌ للوظيفة منتفعًا يرميه به «سالم» الزمّار:

- «سالم : ... أقول أن حضرتك فشر دلال المساحة وصرّاف المديرية، ضارب مهيّات شهرية على العطارين، وأصحاب البوظ، والخضرية! بصفة أن منك كاتب صحه، ومعاون محلات، ومفتش مأكولات!»[٣].

وهذه الازدواجيّة في الانتماء الى الوظيفة هي نفسها في منزله، فهو بوجهين، وجه للبيت وآخر للمجتمع، حتى اذا لم يستطع المحافظة على هذه المعادلة لخلل مفاجئ، وقع الصدام بشكل مهين كالذي حصل بينه وبين امرأته بعد سهرة «الست سومه»:

- «عبد المطلب : وتصور بعد سهرة زي دي، قال أروح بيتنا ألاقي مراتي فاتحه حلقها، وعايزه تنصب لي مولد! أقول لك الحق دمي فار، رحت، شاكمها طيّرت لها سنتين»[٤].

مواقف ولوحات في هذه المسرحية تنبئ بضياع في واقع أكثر ممّا تشير الى نفسيّة تأتمر بهامس طمع في داخلها، ونعزو الشذوذ الخلقي فيها الى تردّي أوضاع الموظف الصغير في الريف المصري، وتعويضه الأذى اللاحق به نتيجة الاهمال وسوء الادارة، وذلك عن طريق الاستفادة البريئة، ولكن غير المشروعة، ممّن لا يدانيه في المكانة.

---

١) Guy Dingemans, op.cit., p. 528.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوع»، ص ٦٦٣ و ٧٩ على التوالي.

٣) المصدر نفسه: ص ٦٦١.

٤) المصدر نفسه: ص ٦٦٦.

ولكنّ الامر يختلف في الخطورة مع «رمضان برعي» «صاحبة الجلالة»[1]، وإن لم ينأ عن شفاعة بارادة من الحكيم نفسه. فهذا الموظف اختلس مبلغًا من المال العام استجابةً لطلبات «أنيسه» زوجته المهووسة بحياة الأكابر والاعيان، وعاش هواجس سجن محتمل قبل أن يصبح حما الملك ويسدل الستار على مساوئه. وأهم ما يميّز هذا التعس في حياته الزوجيّة هروب يوميّ الى المقهى ليلعب الطاولة مع رفاق حتى ليغفل عن الفساد المستشري في البلاد وعن الازمات التي تعصف بها.

هو الآخر كمثل ذاك وجه شقيّ يصارع الحاضر ليصرعه، بانتماء الى المقهى حيث فرصة أخرى لابتناء عالم آخر محاذٍ للحقيقي، أو مناسبة لامتلاكه عن طريق الأحاديث المتبادلة واللعب[2].

وشيء من هذا التّعس الواقعي في مسرحية «أعمال حرّة» حيث التصوير للفساد في الادارة الحكومية بأجلى مظهر. فـ«عبد الموجود» و «عبد التوّاب» و«عاشور» ثلاثة من موظفي الدولة في النهار[3]، و «شركة التعهدات والتوريدات المتحدة» بعد الدوام، يستلمون البضائع الفاسدة مرسلة الى الحكومة، ويوقّعون إقرارًا بجودتها[4]، ولا من رقيب ولا من حسيب. فثلاثتهم يؤلفون معا «شركة» هم فيها مراقِبون والمراقَبون، فيما الوكيل والمديرّ والمراقب والسكرتير العام كلّهم في تبّرم وتذمّر من إهمال لاوضاعهم وتهرّؤ عام في الادارة الحكومية:

– «عاشور : .. حضراتنا بالنهار من موظفي الحكومة. وبالليل من موظفي شركة التعهدات... الملتزمة بتوريد بضائع للحكومة، أي إننا نصدر في المساء باسم الشركة ما نتسلّمه في الصباح باسم الحكومة..»

وبعد العمل «موعد طرب في الصالة إياها» حيث القناع، الوجه الآخر، الذي يخفي في

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٤١٧، ثم الفصل الأول، ص ٤٢٥.

٢) لوبرا G. le bras ركز على أهميّة الحانات (والمقهى المصري مظهر من مظاهرها) كترياق لسموم كثيرة. فهناك صورة مصغرة للمجتمع، حيث تتوضّح الاهتمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وتتنظّم علاقات الصداقة والتعاون، وحيث كثيرون يفرجون عن همومهم أو يقومون بدور المؤاسي.

(G. Le bras, «Etudes de «sociologie religieuse», P.U.F., 1956, cité par Guy Dingemans, op. cit., p. 261).

٣) في سياق آخر يشبه هؤلاء الثلاثة ثلاثة من موظفي الدولة في «عمارة المعلم كندوز».

توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٩٩،

يتنافسون في طلب المال بزواجهم من بنات المعلم «كندوز» امتلاكًا لبائتتهنّ.

٤) المصدر نفسه: ص ٣٦٥، و ٢٦٧ – ٢٦٨.

حاضرهم رصانة الحياة وجهومة الفكرة الاجتماعية[1]، فيرافق جلساتهم تهريج، ومهازل هي تغييب في الحقيقة للحدث الواقع فلا يواجهون بوازع خلقي يصدر من أعماق نفوسهم.

واذا كان الضياع مرتجى لبعض هؤلاء الشخوص فإننا لنقع في مسرح الحكيم على نماذج من الموظفين في قطاعات الدولة تفترسها الحيرة ويشدّها انتظار دائم الى ما يقتلعها من حاضرها أو يرميها فيه كتلة محطمة المطامح، مهشمة الآمال.

فـ«سالم» «الزمّار» و «نجيب» «رصاصة في القلب» علامتان بهذا المعنى في هذا المسرح.

الاول، «سالم» يظهر منذ مستهلّ المسرحية إنسانًا في غير مكانه.

- «سالم : (يرفع رأسه) إكتمي نفس الواد يا حرمة.. ألّا أقوم أقطم لك رقبته!!».

أو يقول للمرضى المكثرين من تسآلهم وإلحاحهم:

- «سالم : عجايب! وحياة النبي أقوم أكبّ عليكم حمض فينيك!»[2].

فيظهر إنسانا يتجاذب شخصه الواقع والحلم، فيقف على شفا اشمئزاز متململاً من كل مظهر في الحاضر، وما الاشمئزاز هنا إلّا علامة تحوّل وابتعاد وإدانة للمحيط، وحلّ للمشكلة بصورة الرفض[3]

وفيما العيادة تغصّ بالمرضى المتنوّعي الطلبات بين حاملة لطفلها المحموم، أو مطالب بدفن موتاه، يسمع زغاريد فرح فيهرع الى دولاب الادوية والاسعاف الصغير المعلّق بالجدار، فيتناول من فوقه مزماره وينطلق في موّال ريفي، فالصوت ذكّره بأحلامه وانتماءاته فنسي الوظيفة والتزاماتها، حتى ليقول:

- «سالم : إسمع يا واد! قول لهم عندنا اللي ينشد قصايد على الأرغول ويزف بلدي، ويغني مواويل حمر!

- الحرمة : الولد سخسخ في إيدي يا جناب الأفندي.. إلحقني!.

- سالم : أسكتي يا حرمة مش وقته!»[4].

---

١) قول استوحيناه ممّا قيل في بعض أدب «رابليه».

(Mikhaël Bakhtine, op. cit., p. 49).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٥٤ – ٦٥٥.

و«سالم» هذا يشبه في بعض خصاله «سالم» «حياة تحطمت» و «سالم» «سرّ المنتحرة»، في نظرة متهاونة الى الدنيا برفض وأسى، ومن خلال ردّات فعله مع المرضى.

٣) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 234.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٥٦ – ٦٥٧.

كلّ لـ«ليلاه»، وكأنما الدنيا تجري بلا منطق، وفي مظهر تقارب وحيد هو المكان. فـ«سالم» ابن الشعب أساسًا، وقد فرضت عليه الحياة الوظيفية بتشابهها ورتوبها أن يكون مزدوج الولاء، فشعر في قرارته بهروب الأيام وبأن لا يد له في صناعتها وهو المقيّد بين ماض وحاضر يتعارضان، فانتمى الى المستقبل عبر انتظار دائم يستعيد به الحياة عن طريق الفن.

- «سالم : عايزه ابنك يطيب؟ إعملي له ليلة!
- الحرمة : (ترهف اذنها) لبخة؟
- «سالم : شوف بنت الكلب برده؟ بقول لِك ليلة.. إعملي له ليلة بالطبل والارغول»[1].

دعوة الى الفرح المصطنع، الى نسق من الجنون العام، ينصح به «سالم» جموع المرضى في عيادته، رمز الشعب، والسبب الاهمال على كلّ صعيد، وإسقاط لقيمة الانسان، موظفًا وفلاحًا، في مجتمع يبحث عن وجهه الحقيقي، وقد يبحث عن حكام وقادة لا ينسون لينتفي اليأس:

- «الدكتور : نسيت؟ دايمًا تنسى،أنا والله مش فاهم اللي دايمًا ينسى ده، يقْعد يعمل إيه في الدنيا؟
- سالم : (في صوت خافت) صدقت»[2].

ويوم قرّر الذهاب مع «سومه» المطربة ليشقّ له دربًا أخرى في المدينة هاجرًا وظيفته ودنياها الصغيرة، ارتدى «جاكتّه على الجلابيه»[3] واعتمر طربوشًا، وكلاهما لـ «عبد المطلب أفندي» زميله في مركز الصحة، وقد سرقهما قبل رحيله مع الفرقة المسافرة الى مصر.

فهل يكون «سالم» بهذا الاستعداد الظاهر في رمز السرقة، على أبواب مرحلة من النفاق الاجتماعي بغية تحقيق ذاته؟

و «نجيب» «رصاصة في القلب» كـ «سالم» «الزمّار»، وإن اختلفا في البيئة ومستوى التنشئة. فهو «موظف مهمّ» ولكنه مفلس، منصرف الى حياة بوهيميّة، باحثًا في قراراته عن طريقة يعيد بها الى الحياة اعتبارها في عينيه: محاولات مستمرة للحب، يشرب الخمرة اصطناعًا للبهجة، وما يطلبه ليس الغنى في كل حال:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٥٩.

٢) المصدر نفسه: ص ٦٧٠.

٣) المصدر نفسه: ص ٦٩٠.

- «سامي : إسمع يا نجيب نصيحه: أنا أشجعك إنك تغوي العربيات اللي طول الأوده دي مره ونص.. ماليّتك تنتظم وتعيش مرتاح.

- نجيب : أنا احتقر الكلام اللي بتقوله ده[1]».

وهو يعيش ليومه في غياب القضيّة الكبيرة التي ينذر لها حياته:

- «نجيب : (يضع ورقة الجنيه في جيبه بعناية ثم يرتب هندامه)، دلوقت بقا حيث أننا اطمأنينا على مستقبلنا الباهر لمدة ٢٤ ساعة. يجب البحث عن صاحبتنا اللي عينها ماركة «برونبج».

وعزلة تشعره بصقيع في انتمائه الانساني، فكأنه «مقطوع من شجرة»، وساكن لوحده، ولا أهل، فالحب صفحة جديدة وإيذان بميلاد جديد. يقول لـ «فيفي»:

- «نجيب : بتكلّمي مين؟ بتكلّمي شخص مخلوق جديد لنج من مدة ١٠ دقايق. مالوش مستقبل.. مالوش غير حاضر جميل يدوم كمان بالكثير ٥ دقايق»[2].

وينتمي الى جيل يتعارض في وجدانه الحقيقة والمثال. فالمال عصب الحياة الاجتماعية، وطريق الى فتوحات كثيرة على الصعيد الشخصي، ولأنه مهوى قلوب الناس، فرادى وجماعات، فهو مفسدة لهم:

- «نجيب : (يرتمي على المقعد) ما فيش نزول خلاص.. أنا لازم أعوّد نفسي على الوحدة، واعمل زي غاندي واحتقر العالم كله اللي ماشي بالفلوس..»[3].

ويرفض مع ذلك الغش في العلاقات بين المحبّين، فيؤنب صديقه الدكتور «سامي» الذي يرى في الزواج سلّما في سبيل التراقي الاجتماعي.

وكيف يتم الخلاص من وقائع هي كالقدر مسلّمات في أذاها وتعارضها مع اختيارات حياته؟:

- «نجيب : ... فضك بلا وجع دماغ.. دا أنا لو كنت أكدر خاطري علشان

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ١٧٤، ١٧٦ و ١٩٤.
٢) المصدر نفسه: ص ١٧٨، ١٨١ – ١٨٢.
٣) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٢٠٨ و ٢١٥.

مسائل زي دي كان زماني توفيت بقالي ١٥ سنة ومدفون النهار ده في قرافة المجاورين. (يتجه الى الجرامفون)، أسكت لمًّا اسمع الاسطوانة المدهشة قبل ما ييجوا ياخدوا الفونوغراف!»[١].

يقول لـ «عبدالله» البوّاب، فبالفنّ يخترق الحزن، يعبر به نافذة على وجود آخر يمتلكه بالرؤية على الاقل، بل يدخل فيه كالمكتشف لارض جديدة يشك في روابيها أعلامه، هربًا من حصار كالقلق الوجودي، يمضّه في كل مكان من حياته:

- «نجيب : الحساب على وجه العموم.. الارض فيها حساب.. ننزل القبر نلقى فيها حساب، نطلع السما نلاقي فيها حساب، ورانا في كل حتّة.. ما فيش فايدة أبدا...».

ويبلغ اشمئزازه شأوه الاكبر، إثر اطلاعه على أن الفتاة التي أحبّها هي «فيفي» خطيبة صديقه، فيستقيل من الأمل، ويرفض حبها الواضح له:

- «فيفي : ضميرك مش قادر يسمح لك إنك تاخد من صديقك خطيبته.. مهما كانت الظروف، مش دي كلّ المشكلة اللي قايمه في نفسك؟
- نجيب : (مطرقًا كالمخاطب لنفسه) أيوه مهما كانت الظروف..
- فيفي : (في تأثر) نجيب..
- نجيب : (في عزم). الوداع يا فيفي.. ونا وش زواج؟ أنا رد حجوزات!»[٢]

ويهبُ حياته للاسطوانة من جديد، وكأنما في إعراضه عن الاجابة رفض لما هو أعمق: للواقع، للاخلاق في عصره وللحياة وهو، بتعاليه على ما يعطيه فرصة البداية لحياة جديدة مع «فيفي»، أظهر شعورًا بالمشاركة الانسانية[٣] حقًّا لحساب خطيبها «سامي» صديقه، ولكنّه بارتضائه العزلة أحالنا على طموح دفين في نفسه مظهره الابتعاد عن الآخرين إظهارًا لتميّزه عنهم[٤]، فاجتمعت في موقفه سلبيّة حيال المجتمع، تسكنها وتتحضّر داخلها عداوة صراعية قد تتفجّر في يوم، وتعوّض له قهره السابق.

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثالث، ص ٢٣٣ ثم ٢٣٧.

٢) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٢٤٨.

وكم يشبه هنا «شاهين» مسرحية «حياة تحطمت»!.

٣) Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 142.

٤) Adler, Ibid., p. 198.

هذه العداوة الصراعية المكبوتة في نفسيّة «نجيب» تبدو عبثيةً في «كل شيء في محلّه»[١]، فضلاً عن أن موزّع البريد فيها شريك للحلّاق في سياسة استغباء عامة ، داخل نظام سياسي مرتبك في خطواته نحو إنجاز وعوده. لذلك، ومن حيث الشكل، نبصر في شخصيّة الموزّع رمزًا لنظام يصرّف أعمال الناس:

– «الشاب : لكن أنا عاوز جواب جاي باسمي..

– الموزع : تبق غشيم ما انتش عارف. إحنا يا ابني في البلد دي ما عندناش وقت نضيّعه في تسليم جوابات للاهالي. البوسطة كلّها عندك في المشنه»[٢].

وقد يصبح داعية الى الحرام، مبشّرًا بالشذوذ قاعدةً مثلى:

– «الموزّع : (يستوقف الشاب) حا تروح كده يدك فاضيه خد يا جدع انت جواب من اللي قدامك. تحب اختار لك أنا بمعرفتي. (يتجه الى الطاسة ويختار منها خطابًا) خد ده.. خطُّه حريمي، حا يعجبك»[٣].

ويلعب الموزّع والحلاّق لعبة الحمار والفيلسوف، ويتنازعان دور الحمار، فكلٌّ يريده لنفسه، لان شخصية الحمار، في مأساة القيم السائدة، أعظم من شخصيّة الفيلسوف، في أمّة اضطربت مقاييس الحقائق داخل تاريخها.

والتشابه في هكذا مجتمع يتعدّى الاشياء – الرسائل والاعمال والمصالح استطرادًا في الرمز المروم، الى الاشخاص الاحياء المواطنين. فيحل الشاب محل الخطيب الذي تنتظره الشابة، ويؤيد أهل البلد شرعيّة هذا العمل:

– «الشاب : مش مصدقه؟ تعالي نسأل أهل البلد (يتجه الى الموزّع والحلاّق) قولوا لنا من فضلكم يا حضرات.. أنا هو والاّ مش هو؟

– الموزّع : هو..»[٤].

وكأنه نظام في البلد– الدولة همُّه تصريف الاعمال وإن بلا رويّة أو التفات الى

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٨٥٨، وقد وضعت في سنة ١٩٦٦.
راجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٣١.

٢) المصدر نفسه: ص ٨٦٠.
نرى في مثل هذه الاقوال رموزًا لسياسة تطبيقية في دولة اشتراكية كمصر. فهل من غايات الحكيم التلميح الى القضاء بل الحدّ من الملكية الفرديّة بعد الثورة؟!

٣) توفيق الحكيم: المسرح المنوّع»، ص ٨٦١ – ٨٦٢.

٤) المصدر نفسه: ص ٨٦٦ – ٨٦٨.

الخصوصيات، فلكلّ شيء محله، ولا يجوز لشيء أن يبقى بلا محلّ:

- «الموزّع : آخرتها زي أولتها.. كلّه محصل بعضه».

وتتشابه الأمور في الغفلة، ولا عتب عندها على أحد. فالاخطاء هي القاعدة والحق يضيع في لعبة عامة.

واذ يصادف الموزّع ضابط الايقاع في تخت المطربة، ويرعبه قوله: «أنا ضابط»، نفهم عندئذ أنها لعبة مختارة، لضياع مقصود، تمّحي معه معالم الاشخاص والطريق، وتصبح الوظيفة كالبطالة أمرًا تافهًا في حاضر يهرب باستمرار حاملاً معه أعمارًا بلا قضيّة ولا جدوى.

وهذه العبثيّة المكانيَّة تصبح عبثيّة زمانية عن طريق الحلم في «الدنيا رواية هزليّة»(١).
فـ«خالد» يصرخ في دائرة الارشيف على مسمع زميلين وزميلة: «إرموني.. إرموا جثتي بره.. حالّا أنا عفنت»(٢). فنلمح دوائر دولة أصبحت مستودعًا للعاطلين عن العمل، وتثار شبهات حول طريقة وأسباب إدخالهم فيها. ويقول لـ«راصد» (راشد) في حلمه: «ما إحنا أموات! وأنا غلبت أقول لكم كده واصرخ واقول أنا مدفون.. مدفون أو أنا عندي استعداد طيّب. لكن ما حدش أعطاني فرصة.. حتى ولا انت»(٣). فنبصر مأساة الشباب المثقّف إذ يحال بينهم وبين التقدّم.

ويتقمّص الحلم مطلبًا شعبيًا فيبرز الموظف «خالد»، صاحبه، صوتًا للطبقات المتوسطة التي تسحق تدريجًا بأثقال ظروف لا ترحم:

- «حاصد : (حامد: حاصد الارواح) إسمع. فيه شغله تنفعنا.
- راصد : (راشد: راصد الارواح) فين دي!
- حاصد : في حتّه اسمها.. الضرايب.
- راصد : الضرايب؟ فيها ضرب دي؟
- حاصد : ما اعرفش.. إنما باحصد كم روح سمعت اللي بيقولوا إنهم اتخنقوا من ربط..حاجه اسمها الضرايب.. أو مصلحِة شيء زي كده»(٤).

وتتقاطر صور، وعبرها اهتمامات وانعكاسات لتمنيات دفينة، وكأنَها الارادة غير الواعية،

١) توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية» «دار الكتاب اللبناني»، بيروت، ١٩٧٤، وراجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٢٩.

٢) في غياب قضيّة أو هدف يشبه «خالد» هنا «أدهم» بطل «بنك القلق»، و «نجيب» «رصاصة في القلب».

٣) توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية»، ص ٢٤.

٤) المصدر نفسه: ص ٧١.

الوجه الحقيقي في إنسان يضمر تحفظات حيال نسق حياة، وسيرورة زمن، ونمطيّة أقدار[١].

وإذ يتبخر الحلم، يبقى أثره فلا يضيع[٢]، وتكتسب شخصيّة الموظف «خالد» زادًا كونيًا زمانيًا يغني تجربتها الحياتيّة، يقول لشريكيه في الغرفة:

– «خالد : ومع ذلك إنتم ما خرجتوش هناك عن كونكم مجرّد موظفين مساكين غلبانين بتوع روتين.. لا الواحد منكم بيكبر ولا بيصغر.. لا بيترقى ولا بينطرد»[٣].

وفي قوله استقالة ، وفي فعله اتهام، وفي قوله ثورة على إطار وظيفي يساوي بين الناس، مسيئين ومصيبين، أشرارًا وأخيارًا، ولكن على حساب الصواب وتقدير الكفاءة.

وما يطلبه الموظف؟ يقول: «دلوقت فاهم حقيقتي. اللي يلزمني الظروف المناسبة.. البيئه الملائمه.. وأنا أقوم بأي دور..»[٤]. هذا ما يطلبه فإذا إسعاد الانسان واحترام معناه بيدِ مَنْ بيده مقدّرات التخطيط للمستقبل، ومن يكون غير الدولة، غير النظام؟! وإلّا فسيستمرّ بناء الحياة بناءً انهزاميًا، تغيّب فيه مآسي الافراد في مأساة عامة هي مأساة الكون المشترك بعبثيّته في رواية هزليّة.

وتستلفتنا شخصيّة المحقق في «لزوم ما لا يلزم»[٥]. ومع أن هذه المسرحية رمزية الى أبعد حدود، فإننا نستطيع من خلالها أن نستشف خطوطًا جديدة من شخصية الموظف في القطاعات الرسمية، وهو جزء من نظام. ففي المشهد الاول ينتهي الامر بين المتّهم المريض والطبيب القتيل باتفاق يرفضه المحقق بحجة أن عليه الاستمرار في الدعوى. وفي المشهد الثاني لم يقوَ المحقق نفسه على الفصل والاختيار بين قديم وجديد، بين الرجل التقليدي المظهر والخنفس ذي الشعر الطويل.

– «المحقق : (صائحًا) يا عسكري اطردهم.

---

١) أدلر يرى عكس ما يراه فرويد في تفسير الحلم، فهو له، ليس تحقيقًا لرغبات طفولية، بل هو محاولة بسيطة مهيّأة لاكتساب الامان، أو هو إظهار للطريق التي على الانسان أن يسلكها للمحافظة على تقديره لشخصه. أما توالي عدّة أحلام في ليلة واحدة فيعني برأيه محاولات أوليّة من الحالم لحل مسألة من المسائل.

A. Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 92, 182, 241.

٢) في هذه المرحلة شبه بين هذه المسرحية ومسرحية «لو عرف الشباب».
راجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٢٢.

٣) توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية»، ص ١١٩.

٤) المصدر نفسه: ص ١٢٥.

٥) توفيق الحكيم: «لزوم ما لا يلزم»، ص ١٦٥.

(يضع رأسه بين كتفيّه) دماغي.. دماغي»[1].

والمشهد الثالث أقفل بطرد المدّعي، موظفِ المستشفى، والمصاب المدّعى عليه لأنه غادر المستشفى وهو ينزف دون تصريح من الطبيب غير المختص أساسًا. ومرّةً جديدة، يحجم الموظف، ومعه النظام، فلا يقرر شيئًا.

هذه المشاهد الثلاثة تحكي مأساة البروقراطيّة المتجمّدة داخل أطر محدّدة وأنماط متحجرة من التصرف، دون قدرة على الخلق أو في الاقل على التكيّف مع الاحداث المستجدّة، ولو دارت الدوائر على حساب الشعب وهناء المواطن وحياته:

- «المحقق : (للمصاب) قدامك شيء واحد.
- المصاب : قل لي أرجوك.
- المحقق : أحسن شيء تموت.
- المصاب : أنا اللي أموت؟
- المحقق : تموت وتعيش اللوائح..»[2].

وأيُّ دور من بعد يبقى لموظف، وعبره لنظام، غير التخوّر والانحطاط إزاء مستقبل متجدّد باستمرار؟ إن في مثل هذه المواقف إدانة، ليس لنزوع في موظف ووظائف، بل لتخفّي نظام وراء التردّد وإخفائه كل ما يمنح الحياة في الأمة علامة الحداثة المستمرّة في مواكبة الحضارة والتاريخ.

ولعلّ إيحاء بمثل هذا الزمن الكئيب للأمة ونظامها المتردّد الحذِر تبرزه مسرحية «رحلة قطار»:

- «السائق : آه.. لا تذكرني بالعجلات.
- الوقّاد : هذا شيء مرعب.
- السائق : وأي رعب! كلّما تصوّرت أننا نسير بقطار مفكّك العجلات!»[3].

ومع ذلك يبقى الامل بلون الخضرة يراه السائق علامة السكة المفتوحة، وإن شابه حذرٌ

---

١) توفيق الحكيم: «لزوم ما لا يلزم»: المشهد الثاني، ص ١٩٤.
٢) المصدر نفسه: المشهد الثالث، ص ١٩٧.
٣) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ٩٠.

لافتراض اللون أحمرَ بعين الوقّاد وسواه من المسافرين[١]. وفي الختام:

- «السائق : يجب أن نتحرّك في الحال.
- الوقّاد : في تحركنا مجازفة.
- السائق : وفي وقوفنا أيضًا مجازفة»[٢].

فيتأكد نزوع الى المستقبل ويؤجّل كل حكم في الآن، ليصبح الأمر وقفًا على مجهول يكمن فيه كل هزيمة وفلاح. وهكذا يقلع القطار، رمز الزمن، وكأنما على الموكب الحياتي ألّا يستسلم، فالدربُ امتدَّت لتُجتاز، وإن لم يحلّ اللغز وتُبيَّن المقاصد. ولكن هذا لا يعني انتفاء حلّ ما في مسرح الحكيم لنزوع واضح نبيل مصيب تسمو به مسيرة الأمة. فثمّ طراز من موظفي القطاعات الرسمية في آثاره وعى مهمّة تاريخيّة لمكانه في هيكليّة نظام وإطار رؤيا. وخير من يمثّله الـ «الضابط» في «ميلاد بطل». يقول للممرّضة:

- «الضابط :... لطالما شعرت أني بطل العالم كلّه يوم كنت متفوقًا في لعبة كرة القدم. كنت أصيب الهدف بقدمي، وأسمع هتاف الجماهير فأعتقد أن تلك القدم ليست من لحم وعظم. إنها من ذهب إبريز. اليوم أمشي بهذه القدم ...بين الألغام.. وأقتحم بها الحصون.. فما شعرت قطّ لحظة أنها قدم بطل..»[٣].

إنّه التحوّل من الذات الى الجماعة، من الزمن الصغير الى زمن الشعب، زمن الأُمة والتاريخ، في نزوع متسامٍ نحو القضايا العظيمة، دون أن يعني ذلك إلغاءً لأثر الخصوصيات في قلوبنا:

- «الضابط : قلوبنا.. عجيب ذلك الذي حدث لهذه القلوب، لقلبي أنا على الأقل.. لكأنه هو أيضًا قد تحوّل الى ميدان حرب.. طغى فيه هدير المدافع على الهمسات والبسمات، ولكن سجع اليمام يُسمع أحيانًا رقيق النغم حلو الهديل بين طيات الرعد القاصف. صدقت.. هنالك صورة، وهنالك صوت.. لا بدّ أن نحملهما معنا في أخطر المواقف وأحرج

---

١) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ٩٣.
٢) المصدر نفسه: ص ١٤٣.
٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، المنظر الاول، ص ١١٣.

اللحظات..»[١].

صوت أمّة تدق باب التاريخ، تتواكب فيه الاحاسيس الفردية والعواطف الوطنية، فتغذي هذه تلك، وتعطيها بعدها الانساني، والانسان الموظف،بل المواطن في كل قطاع، يغدو بكيانه ولهيب مشاعره وقودًا للأمّة المندفعة الى أمام.

هذا ما جمّعناه من حصاد بحثنا عن صنوف الموظفين داخل القطاع العام، فتوضحت لنا أمور ونوازع أهمّها:

- أنّ بعض هؤلاء، خصوصًا من ينتمي منهم الى هذه السلّم الطبقيّة في درجاتها الدنيا، يسعى الى احتماء ما عن طريق الكسب الإضافي[٢]، فتسوّل له النفس فوائد الاختلاس في هذا السبيل، أو الرشوة ومخالفة القوانين بشكل عام؛
- وأنّ بعضهم الآخر ينقاد في حمّى جنون عام الى نسيان واقعه المتجمّد في نطاق عالم وظيفي لا يعطي الحياة معناها الحقيقي؛
- وانّ منهم من ينهار أمام توالي أحداث ضاغطة، وينهزم أمام مضايقات المجتمع والحياة، فينتحي في عزلة هي في الحقيقة فترة تتهيأً خلالها أمور وتتفاعل معطيات، ومن الممكن أن تؤدي ذات يوم الى هبّة تحدّ فردية أو جماعيّة ترسم تاريخًا جديدًا على كل صعيد؛
- وأنّ بعضهم يحيا العبثيّة بكل معناها، مكانية وزمانية، فنشعر تشاؤمًا ورفضًا وثورة في قراراته. وما الاستسلام أحيانًا لآليّة ما في الزمن والسلوك بلا سلاح ولا اعتراض إلّا هدوء مؤقت[٣] بل إيذان بثورة مرتقبة سرعان ما تخرج من القوة الى الفعل؛
- وأن من هؤلاء الموظفين من يسمو بقضية الوجود الانساني الى مستوى المثل الخالدات، بشعور مشاركة إنسانيّة رحيب، فيهجر كل أثرة وخصوصية في شخصه ليسكن الزمن الجامع للأمة وللانسان.

واذا كان لا بدّ من إيجاد جوامع مشتركة بين هؤلاء الموظفين كافة، في قطاعيهم الخاص والعام، فإننا لنراها في جهد من أجل قدرة يكتسبها الشخص الانسان حمايةً لنفسه أولًا من

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، المنظر الثاني، ص ١١٩.

٢) يرى أدلر في ذلك أيضًا علامة من علامات حب الظهور.

Adler: «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 183.

٣) يقول أدلر ما معناه: إن الشكل الذي يستسلم فيه إنسان للحياة، ليس إلا محاولة لوضع حدّ لارتيابه حيالها، ولفوضى انطباعاته عنها، أو يكون هذا الاستسلام نقطة ارتكاز لتجاوز صعوبات هذه الحياة.

Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p; 51.

مداهمات المجهول المتهيّئ باستمرار بصنوف مختلفة من المفاجآت، وتحقيقًا، من جهة ثانية، لتقدم نوعي في الزمن والمكان يشبع النزعة الغريزية فيه الى اللذة والسعادة(١).

ولعلّ في طليعة الاسباب التي تتحكّم بمثل هذه النزعات عند هذا الطراز من البشر هو شعور بإهمال داخل مؤسسات خاصة يُسيّرها الرياء والجشع والاستعباد، وأخرى عامة محنّطة ذات قوالب جامدة للعمل الرتيب غير المفضي الى إنجازات رائعة على كل صعيد، فيخلق ذلك في عالم الموظف ذاك الفراغ الاجتماعي(٢)، وهو بمعناه الحقيقي ثمرة شعور الفرد بإهمال المجتمع له متروكًا على رصيف الأيام.

وثمّة جامع آخر في هذه الفئة التي تنتمي الى الطبقة المتوسطة، هو التبعيّة، ولكنها تبعيّة بمفهومها القانوني وليس بمعنى الالتزام الادبي بعمل ما يؤدّيه إنسان في ظرف معيّن. فالوظيفة، كل وظيفة، إنما تقوم على عقد ضمني بين فريقين، متكافئين أكانا أم غير متساويين. وهي من هذه الناحية ليست عملًا حرًا، بصرف النظر عن رغبة صاحبه فيه أو زهده في نتائجه وفوائده. ولأنها كذلك، تبدو الوظيفة مظهرًا لنشاط اجتماعي محدّد ضمن إطار معيّن لا يمكن تجاوزه دون الاخلال بشروط قانونه النسبي. ولهذا السبب تكتسب الوظيفة شكلها الاستمراري، وكخطّ اتصال دائم بين جهتين لمصلحة فريق ثالث هو الخدمة أو الانتاج.

في المقابل وحيال هذه التبعيّة في الوظيفة كعقد اجتماعي بين فريقين دائمين لمصلحة فريق ثالث، تواجهنا نشاطات اجتماعية بين فرقاء غير ثابتين، فلا تكون التبعيّة صفة ملازمة لها. هي نوع من الاختصاص في ميدان من ميادين المعرفة، يوظفه صاحبه في عقود وقتية عابرة يمكنه التريّث في تنفيذها أو تأجيلها أو حتى عدم التقيد بها اذا تعارضت ومصلحته.

هي المهن الحرّة ذات الطابع البروقراطي، غير المجهدة للجسد إلّا بمقدار، كالطب والمحاماة والصحافة والتعليم وحتى المسرح والابداع الفني، نصنّف أصحابها في قلب الطبقة المتوسطة لأنهم في معظمهم أبناؤها المتجدّدون داخل أطرها عن طريق التعلّم والاطلاع.

وجه آخر لهذه الفئة المتجدّدة من الطبقة المتوسطة مفاده أن أهل الاختصاص فيها من

---

١) فالاعمال الارادية للانسان محكومة بشعور اللذّة والكدر. والبحث عن الاولى وتفادي الثاني يبدو الاهتمام الاول والميل الرئيسي للنفس الانسانية.

Adler: «Le tempérament nerveux», p. 65.

غوستاف لوبون يرى هذا الميل في طبيعة المصري ويردّه الى بنيته القوية، وعذوبة المناخ في بلاده.

Gustave le Bon, «Les premières civilisations», op. cit., pp. 306 - 307.

٢) R. Bastide (Anthropologue français, 1898 - 1974), cité par Guy Dingemans, op. cit., p. 586.

أطباء ومحامين ومعلّمين وأهل فكر وصحافة، هم لاطئون بالحاضر[١]، همّهم فيه نجاح معنوي وشهرة الى جانب الكسب، ممّا يؤهلهم ليصبحوا كالآخرين أو أكثر قليلاً[٢] دون أن تكون لهم، من حيث المبدأ، تطلّعات الطبقة البورجوازيّة في السيادة والنفوذ السياسي[٣].

فهل هذه حقًّا هي نوازع هؤلاء داخل مسرح الحكيم؟

ب - الاطباء.

استعرضنا في القسم السابق نماذج من سلوك وردّات فعل ونزوع أفراد من فئة الموظفين، على نحو ركّز لدينا نتيجة تكاد تصبح بمنزلة القناعة تلزم الطبقة موضوع بحثنا وسابقتها الطبقة البورجوازية على حدّ سواء. وهي:

- أن كل شخص من هؤلاء يحمل خصائص طبقته بكاملها، من حيث جهاده لامتلاك قدرة ما[٤] يحصّن بها ذاته ضدّ تحولات الزمن والاشياء. وبهذا المعنى يصبح هو الجزء أو الوحدة التي تضمّ الى جانب ألوانها الذاتية مزايا عامة ملزمة لسائر الأجزاء[٥]؛
- وأنّ هؤلاء جميعًا يبيّتون نزوعًا هائلًا الى اللذة، وهي هدف يمكن أن يتداخل في بُعده الأخير ومفهوم القدرة، لأنها الطريق اليه[٦]؛
- وأنّ شعورًا دائمًا لدى هؤلاء بانتفاء الأمان، وكذلك بالدونيّة يولّد لديهم الرغبة في إيجاد هدف تستأهل معه الحياة أن تعاش[٧]؛
- وفي النهاية أن التمايز بين أفراد الطبقة الواحدة محكوم بمدى شعور كلٍّ منهم بالمشاركة

---

١) Alain Touraine, op. cit., p. 728, col. 1

٢) Ibid., col. 3..

٣) ثمة رأي مفاده أن أوروبا منحت مساندتها الاقتصادية والروحية لعدد كبير من المسلمين بغية تطوير كفاءاتهم. وهكذا عهود الحماية والاستعمار أو التعاون الحرّ أسهمت في خلق طبقة متوسطة في الدول الاسلامية من الموظفين والصنّاع الميكانيكيين والضباط والمثقفين والجامعيين الذين يتهيأون للمهن الحرة.
Voir G. Dingemans, op. cit., pp. 439 - 440.

٤) يقول «أدلر»: إن المسائل الانسانية كافة تقتضي حلًّا يمتّ الى موضوع وحيد هو تمنّي القدرة.
(A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 31.

٥) كان «ميشله». (Jules Michelet: historien français, 1974 - 1874).
يقول: فرنسا هي شخص واحد. وبهذا المعنى يصبح الشخص خلاصة طبقته وشعبه وأمته.
(Cité par G. Dingemans, op. cit., p. 32).

٦) A. Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 13.

٧) Ibid., p, 16.

الانسانية وبدرجة ميله الى القوة(١).

واذا كان الموظفون في القطاعين الخاص والعام هم الارادة التي تقف وراء السواعد المنتجة، وجسر عبور طبيعي للفكرة من لحظة التصميم في رؤوس أصحابها الى هدف التنفيذ، فإن لفئة الاطباء، كسائر أهل الاختصاص، مطلب الألق الاجتماعي بمفهومه الجماهيري، فيفوز هؤلاء بكسب آخر غير التشجيع وعرفان الجميل والمنفعة الماديّة التي وراء كل استمرار، ليتبوّأوا المراكز المحترمة في أوساطهم متصدّرين المجالس، والفضل لمهاراتهم من جهة ولتجدّدهم المستمر عن طريق التفاعل في الحياة.

إذًا.. هؤلاء مفارقُ بحق في بيئاتهم، لأنهم يمثلون قطاعًا هامًّا من الحياة المدنيّة، هو مهوى الأفئدة الطامحة الى الجديد الخارق المتميّز. ومهنهم وألقابهم مع ما ترسمه في أفق الناس من شهرة وقدرة معنوية، وما تثيره في أشواقهم من تجسّدات للمثل العليا، هذه تبقى بحق حدودًا تتحضّر لطبقة جديدة هي من قلب الطبقة الوسطى، ولكنها تنزع ببعض المتفوقين من أفرادها لتلامس الطبقة البورجوازية.

ثمّ إنّ الاطباء بنوع خاص كانوا للحكيم موضوع تندّر حينًا(٢)، أو موضع تقدير، تبعًا لانتمائهم وإخلاصهم والتجرّد، وهي مزايا يفترض توفّرها في رجل مهنة لا يكفي اختصاصه لينزله في القلوب.

ففي «سرّ المنتحرة» يطالعنا «محمود عزمي» الطبيب الخمسيني، رجل الشأن العام الى جانب انصرافه الى مهنته في عيادته. فيبديه صاحب «المسرح المنوّع» إنسانًا ذا مطامح الى الشهرة والألق الاجتماعي، فينصرف الى المحاضرات يعدّها مهملًا هندامه ناسيًا حلاقة ذقنه. وقد يظهر على درجة من الانانية توقعه في التناقض أحيانًا بين ما يشاؤه وما يمارس:

– «سالم : (وقد تتابع دق الجرس) أخاف أن ينزعج جيراننا في الطابق..

– محمود : انزعاجهم خير عندي من انزعاجي»(٣).

فهو طبيب استشارة لا طبيب علاج، أثرى من مهنة الطب، فراح يبحث عمّا يخرجه من رتوب ويكسر جمودًا في حياته. ويأتي العمل في طليعة هذه المنافذ على الجديد لأنّ به إخراجًا

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 162.

٢) نرى أن الناحية مشتركة بينه وبين «بو مارشيه» Beaumarchais، خصوصًا في مسرحية «حلاّق إشبيليه» Le barbier de Séville. وكذلك نظرته الى المرأة ودورها في المجتمع .
(Voir: Jacques Scherer: «La Dramaturgie de Beaumarchais»,librairie Nizet, Paris, 1967, p. 100).

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الاول، ص ١٢ و ١٤.

للحاضر من نمطه الوئيد المتشابه، واستسراعًا لأفعال تشعر الرجل باستمرارية امتلاكه لزمنه وحياته.

يقول لزوجته التي تغار:

- «محمود: (يعبس فجأة ويعود الى قلمه) إقبال! لقد نفد صبري. أرجوك.. لا تضيعي وقتي أكثر من ذلك بهذا الكلام.. إن لديّ الساعة عملاً أهم عندي من الحديث في اللبّ والحبّ[1].

حتى إذا دهمه وهم الحب، بعد انتحار «عزيزة»، أعاده عاجلاً الى مرحلة الشباب ورآه الانسب في إخراجه من الحاضر الوئيد، ليمتلك أحداث الأيام الآتية، وما «عزيزة» الفتاة المجنونة غير هبّة معترضة فيه على تصرّم حياة وعبور عمر، فوهبها كلّ كيانه. ونسمعه يقول لزوجته وقد تحوّلت المرأة لعينيه بعد انتحار «عزيزة» موقفًا مثاليًا بل حالة خلقية أحبّها رجل الفكر قبل الطبيب:

- «محمود : ... إني الآن أمام حدث خطير في حياتي وأمام شخص ينبغي أن أحني رأسي إجلالًا لما صنع..»[2].

ونشعره متخلّيًا عن حاضره منتميًا الى المستقبل، الى الحياة. يترصّد فيه ما يعيد الاعتبار الى عمره الضائع:

- «محمود : حسنًا تفعلين.. إنّ من المزايا أن يكون الانسان ضعيف الذاكرة.»[3].

وقد يزوّر هذا الحاضر ليخدم نزوعه، فيرفض أن يكون قد جاوز الخمسين، ويؤكد أنّ ورقة ميلاده مفقودة منذ أمد بعيد.

حتى إذا تبدّد وهم الطبيب إثر اطّلاعه على حقيقة انتحار الفتاة، استعيد من سفر الاحلام والتمني ليقبع من جديد في حاضره مسدلًا ستار الوحدة ليحول بينه وبين محيطه:

- «محمود : (يرفع السماعة) ألو.. ليس هنا.. لا.. ليس هنا»[4].

«لأعد أنا أيضًا الى عملي الاصلي» يزفر الطبيب في نهاية المسرحية متحسّرًا على حلم جاء بتبدّده أكثر إيلامًا من حاضر يفترسه العمل ولا شيء سواه.

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الاول، ص ١٧.

٢) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٤٢.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٥٤ و ٥٧.

٤) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٧١ و ٧٨.
وانتحار الفتاة جاء بسبب هجر سائقها «محمود» لها.

هذا الطبيب نموذج من طبقة يمضّها أن تسكن داخل قشرة صلبة من العادات والنظم المهنيّة خصوصًا، وقد يبدو أحيانًا مشاركًا في أحداثها كأنه جزء من هذا الهدوء الشامل الذي يغمر صفحة العلاقات داخلها، لكن بروز الوهم ممتزجًا بحلم استعادة الشباب، أكد لنا «أنّ ثمة شيئًا لا يتمّ بشكل طبيعي»[١]، فنزوع هذا الطبيب كان كامنًا لديه على شكل تمنّ منفتح على كل محتمل [٢]، قبل حادثة المنتحرة، وانطلاقًا من واقعه الأسري كان مطلبًا للسعادة[٣] أكثر من كونه رغبةً في العيش.

أمّا الدكتور «سامي» في «رصاصة في القلب» فيمثّل النقيض تقريبًا لما بيّنّا فهو من الطالعين من صفوف الطبقة الوسطى وهم يختزنون في عيونهم مطامح تتعدّى اختصاصاتهم ومهنهم لتلامس نفوذ الكبار من ذوي الشأن في المجتمع. نراه يعشق «فيفي» الغادة الارستقراطية الرشيقة الجميلة لأنها «عندها أتومبيل طول الأوده دي مرة ونص تمام» وبمثلها يبدأ الحب الحقيقي[٤]، حتى ليقول لـ «نجيب» صديقه:

- «سامي : لأ ما تخفش.. أنا برضه فاهم لو تكون من قسمتي حا نقلب حاجه تانيه صحيح وألعب بالذهب لعب... علشان كده أنا بقول دي فرصه.. خايف تطير من يدي..»[٥].

والمسألة «مسألة مستقبل» لديه، لأنه يعوّل آمالًا كبارًا على هذا الزواج بعد أن اتخذ المهنة وسيلة لاصطياد المال ولم تعد غايةً لرحمة المعذبين بأجسادهم.

ويحمل الطموح معه علامة العمل المخالف للاخلاق، ويتّسم بالوصولية،العيب المتفشّي في مجتمع يتكالب أفراده على المناصب والنفوذ:

- «نجيب : وليه تغشّهم؟
- سامي : الزواج كلّه كده دلوقت».

---

١) P.D'iribarne , «La politique du bonheur», op. cit., p. 13.

٢) P. Ricœur, «Finitude et culpabilité», t. i, Aubier, 1977, p. 70.

٣) Ibid., p. 146.

ونرى هنا أن هذه المسرحيّة تشبه بفكرتها مسرحية «لو عرف الشباب».

توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٦٤١.

فالطبيب والباشا، كلاهما عاش الشباب، الاول بالوهم والثاني بالحلم فاستعاده باندفاعه وتفاؤله، ليمنى من بعد بخيبة أمل وإخفاق.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الاول، ص ١٧٦، ١٧٩.

٥) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٢١١، ٢١٣، ٢١٥.

وقد يضحّى في سبيله بالصداقة، فيستغرق صاحبه في أنانية تنسيه الامانة والوفاء، فيقدّم «خاتم الملك» خاصة صديقه «نجيب» بل مقتناه الوحيد،الى معشوقته دون أن يصرّح لها بمصدره[١].

ويبدو أكثر سوءًا حين يبادر صديقه المفلس:

- «سامي: أنا غرضي أسألك عن الحجز المتوقع على عفشك لسه ماشي والّا..»

وفي مناه ألّا تفوته فوائد صفقة على حساب صديقه، منجده في وقت الشدّة والعوز.

هذه اللوحات في أدب توفيق الحكيم تقدّم لنا نموذجًا إنسانيًّا طبقيًّا يتعارض لديه النية والممارسة، القول والفعل، الواقع والمرتجى، على نحو فاضح من الناحية الخلقية[٢]، وهي صورة عن عالم يتحرّك ويتغيّر[٣] إنسانه في نزوعه الى الثروة والقوة بما يحميه غوائل الايام المجهولة.

وفي مسرحية «صاحبة الجلالة» نطّلع على طموح آخر لدى هذه الطبقة من الاطباء، عبر دور ثانوي للدكتور «فتحي» صديق «حمدي» المغني. فنرى الدكتور قريبًا ممن يشاركه عقلية طبقته وأوضاعها الاجتماعية والسياسية، فيسهر على صحة صديقه المطرب مقدّرًا فنّه، مشاركًا إياه حزنه، متفهّمًا ثورته على الملك:

- «الدكتور : أما باعتباري صديقك المخلص فإني أقول لك إنك تعرّض نفسك لغضب هذا الطاغية مرةً أخرى..»

ولكنها مشاركة متّزنة تنتظر ظروفًا مؤاتيةً للتغيير:

- «الدكتور : ... ما من مصري صغر أو كبر إلّا وهو يعرف الى أي هاوية سحيقة انحدرت البلاد!. ولكن الوسيلة؟ ما هي الوسيلة للخلاص؟»[٤]

حتى إذا «أتت الاعجوبة» عن طريق ثورة الجيش على الملك بدأ تصرّف الدكتور يتّسم بحذر الانسان المغالي بواقعيته، فيدعو صديقه المغنّي الى التريّث في الزواج من حبيبته «وجدان» مطلّقة الملك:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثالث، ص٢٣٣، ٢٢٨.

٢) والحكيم متأثر من هذه الناحية أيضًا بأعمال كثيرة لموليير وبومارشيه. راجع الصفحة ٨٦ من هذا الكتاب.

٣) يقول سارتر ما معناه: نحن نعلم أن العالم يتغيّر، فيغيّر الانسان بمقدار ما يغيّره هذا الانسان أيضًا. واذا لم يكن هذا التغيّر هو الموضوع الأعمق لكل عمل مسرحي، فحريّ القول بأنه لم يعد للمسرح من موضوع يكتب فيه.
(L'express du 17 Septembre 1959, cité par Bernard Dort, op., cit., p. 133).

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الرابع، ص ٤٨٤، ٤٨٦ - ٤٨٨.

- «الدكتور : لا أريد أن أخيفك.. أريد فقط أن أجعلك تحكّم العقل.. قبل الاقدام على مسألة للعقل فيها نصيب! مسألة الزواج..»[١].

فيبدو كمن يحرص على علاقة بالنظام الجديد، وهو عمل حسن، لو لم يشب موقفه رياء وطني بحيث قدّم صالحه مضحّيًا بالحب على مضض، فشابه الدكتور «سامي» في وجه من الوجوه.

ونلمح في «أصحاب السعادة الزوجيّة» نموذجًا آخر من الاطباء، هو الدكتور «صلاح» زوج «تحيّة» ذات الغيرةالكبيرة. نراه منشغلًا بأمور عيليّة تافهة، ولم يعرض لنا في مهنته ذا وقفات كبيرة مشرّفة إنسانيًّا واجتماعيًّا. يقول لزوجته:

- «صلاح : .. ماذا حدث مني؟ ماذا حصل؟ ألم تضعيني تحت الملاحظة الدقيقة، كما يضعون المشبوهين.. ألست أخرج في ميعادي وأعود في ميعادي.. هل تأخرت؟ هل سهرت؟ ألم تُجري لي امتحانًا نجحت فيه؟»[٢].

فمن عبودية العمل الى عبودية في البيت، هذا هو الدكتور «صلاح» في لوحته المهنية للرجل والمرأة معًا. إنه نموذج إنساني من الصف الثاني، لا قدرة لديه على التغيير، تافه لأن همّه في الحياة طمأنينة أسريّة و «فيتامين» اسمه «الثقة يرتجي منه ذرة وحبّة وحتى غرامًا واحدًا»[٣].

ولكن هذا التقزيم للنزوع الى حدّ التفاهة في هذا الطراز من الأطباء يعوّضه الدكتور «طلعت» في مسرحية «لو عرف الشباب»، وهو، وإن في حلم الباشا، باحث مكتشف لدواء يعيد الشباب الى الكائنات الحيّة. وما يعنينا من شخصيته هنا هو وعيه حقيقةَ مجتمعه على نحو يضيء استعدادًا لديه لتحقيق كل رائع خارق. يقول للباشا:

- «الدكتور : مجتمعنا الحاضر للأسف لا تعيش فيه غير الوصولية والتهريج والدجل.. وأنا رجل كل ما أحتاج اليه في بحوثي هو أن أختفي خلف العمل..».

وكذلك الصعوبات التي تحول دون إثبات النبوغ والعبقرية في مجتمع الناس:

- «الدكتور : ... إن إثبات العقل لمن أشقّ الامور.. أعرف ذلك.. كلما أمعنت في

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الرابع، ص ٥٠٢.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ١٠١.

٣) المصدر نفسه: ص ١٠٢. مع أنّ الحكيم مصيب في أدائه، من وجهة نظر مسرحية. فمسرحه يقلّد، ليس الاشخاص، بل عملًا وحياةً، وشخوصه لا يتصرفون ليقلّدوا أخلاقًا بل يتلقون خلقيتهم تبعًا لظروف تحرّكهم.

(Voir: Aristote, «Poétique», cité par Bernard Dort, op. cit., p. 365).

إثبات عقلك، كلما ابتسم الناس رحمةً بجنونك..»[1].

«طلعت» هذا طراز من الاطباء في مسرح الحكيم، خارج من جسد طبقة متوسطة تعايش العادي المبتذل، فيخترق دائرة ضوء باهر جديد، بالعلم والاختصاص مقرونين بالصبر والنزاهة والتحسّس بواجب الافادة، عبر مشاركة إنسانية مشهود لها عند المختارين الكبار صانعي غد الشعوب.

وفي «رحلة صيد»، حيث يتراجع الزمن في ما يشبه الإعادة للتاريخ الى الوراء على نحو فوضوي كمثل ما سار، تنكشف لنا جوانب هامة من حياة طبيب قبل أن يفترسه الأسد. إن الطبيب هنا رمز للانسان العارف المتأمل، تقذفه الاحداث الى ما بين شدقي قوة أخيرة، فيودّع الدنيا برؤية ورائية يجمل بها المنقضي ويستحضره على مسرح الحاضر المتناقص حتى حدود الفاجعة. ومع ذلك فإننا نبصر داخل هذا الأطار العام من الرمزية حياة طبيب ونزوعه.

نراه مع ممرّضته «تفيدة» ذات «الخال الاسود في أسفل الخد الايمن»، على استعداد ليعوّض كبتًا بانحلال مرتقب، انتقامًا لخلافاته مع زوجته المنشغل عنها بالعمل. ونبصر في تسلل أحداث الماضي دموع المرأة الريفيّة الثكلى، وقد قضت ابنتها لتمنّع الطبيب عن مرافقتها لمعاينتها بعد أن عجزت عن دفع مبلغ الخمسة جنيهات بدل أتعابه، ومقدّمًا، وكذلك إقدامه يوم كان طبيب صحة في مركز صغير على طلب يد ابنة باشا، وقول هذا:

– «الوجه : يجب أن تعرف حقيقة وضعك بالنسبة اليها.. دخلك ومرتبك أقلّ ممّا ينفق على حصانها الابيض...».

ثم ردّه بإرادة الكفاح والظفر، لأنها فتاة تعجبه.

وصديقته في «زوريخ»، تلك التي حملت منه سفاحًا، فاشترى لها مستحضرًا يسقط به جنينها، يقابل هذه الحادثة موقف نبل وشهامة نبصره في لوحة تروي نقل بعض من دمه، وهو الطبيب، الى جسد فلاّح موهن، ثمّ ساديّته في طفولته يوم راح يتلذّذ بعذاب ابن عمّه الصغير اذ أغراه بشرب الاناء الحرّاق بالفلفل المخلل[2]، وأخيرًا عودته الى زوجته:

– «الرجل : نعم.. شيء يربطني بك هو أعقد من أن يفسّر.. وعلى البعد خاصة يقوى الرباط.. وفي ضعفي ويأسي ومرضي.. بدون يدك يصبح العلاج عسيرًا.. يكفي أن تكوني بجانبي.. ولو بالخيال.. لأستطيع الوقوف من

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الاول، ص ٦٥٠، والفصل الثالث، ص ٧٢٦.

٢) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ٥٩ – ٦٠، ٦٨، ٧٠ – ٧٣، ٧٦، ٧٨.

جديد..»[1].

حياة في فرحها وحزنها، في الفوز والخيبة، في التسامي والانحطاط، في الحب والخيانة، نلحظها متقاطرة المراحل بعبثيّة ولا منطق، وعبرها نلمح نزوع هذه الطبقة من الأطباء لتحقيق الذات، كسائر الآدميين، ولكن مدفوعين بإرادة غيبيّة معظم الاحيان تنفذ من خلال أعمالهم ومعها، على نحو باعث للأسى، حتى ليجبر الطبيب، قبيل لحظة الانطفاء، على الاكتفاء بالمنزل، مستقيلاً من الحياة عند قدمي امرأته التي يحبّها.

كأنما الحكيم، في هذه النهاية للمشاهد التي تختصر عمرًا بكامله، يريد أن يؤكد أن النزوع الاكبر في الحياة هو طيّ صفحة حلمها الى أضيق نطاق، فالمهمّ هو الحدث الأخير كعنوان كبير، وما سواه إلّا خطوات في الفراغ[2].

ولكّن هذا التمايز الضئيل بين الأطباء تضيع فروقاته كلّما اتجهنا الى مهنة الطبّ في قطاع الدولة. فثمة أطباء بانوا في مسرح الحكيم داخل مراكز صغيرة في الأرياف، على احتكاك وتفاعل مع سواهم من الموظفين والوجهاء، فاتّصفوا بخلال ونزعات وحّدت بينها عوامل البيئة الواحدة، وضيق النظرة الى المستقبل، ومثال أعلى اجتماعي مختلف عن ذاك الذي تهيّئه المدن الكبرى.

وأوّل الأمثلة من «حياة تحطمت»، حيث الدكتور «صبحي عبد الباقي» يوفّق ما بين عمله وسلواه، ومعه لا امتيازات تحول دون اختلاطه بمن هم دونه في المنزلة والمستوى العلمي. فها نحن نراه مع «مرقس» ناظر المحطة، و «عيسوي بك» الوجيه الثري وغيرهما ينفقون الوقت على الميسر، في حلم ثروة لدى متوسطي القدرة منهم، والاكثار من الأعوان لدى الثريّ المقتدر.

وتبقى العلامة في هذا الطبيب الانفصام ذاته الشائع في مسرح الحكيم بين نوايا الشخوص وممارساتهم العملية. فالدكتور يستنكر القمار في العلن أمام خادمه «سالم»:

- «الدكتور: (مقاطعًا في استنكار) قمار! إخص! كلّه الّا القمار! أعوذ بالله.. كبرى الكبائر.. أستغفر الله!».

---

١) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ٨٦.

ويشبه موقفه هنا موقف الباشا «صديق رفقي» إثر عودته من حلم الشباب.

توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٧٦٢.

٢) هنا تصبح «رحلة صيد» مواقف عبثية للحياة، كما هي «الدنيا رواية هزلية» في حدسها بعض مواقف المستقبل انطلاقًا من الحاضر.

ليظهر بعد حين من حواره مع «مرقس» ناظر المحطة أنه مدمن إدمانًا كبيرًا على احتراف:

- «مرقس : ... أنا أقسم لك أنا.. إني ما ألعب معاكم بوكر بعد ليلة امبارح..دا مش إسمه بوكر.. دي إسمها سرقة!
- الدكتور : (ملتفتًا الى الباب) هس.. هس.. وطي صوتك..(في صوت خافت) أنا سرقتك؟»[1].

فيظهر على مقدار كبير من النفاق الاجتماعي، رأس العيوب المحقِّرة للامانة التي تقتضيها مهنة الطب. وقد يبدو لنا إنسانًا في غير مكانه، حتى ليظهر الطبُّ لديه نافلةً من نوافل كينونته الاجتماعية بل اختصاصًا لا قيمة له في أرض تساوى فوقها الناس بالبؤس:

- «الدكتور : قل لهم يبطّلوا أصوات، وإلّا ما فيش تصريح بالدفن..
- سالم : دا لسّه حي ما ماتش..
- الدكتور : زي بعضه..»[2].

فإذا في هذا القول أسى دفين يبوح بإحساسه الخاص أكثر من تعبيره عن حالة في الفلاّحين. فالحياة والموت شأن واحد لمن يحيا في الريف المتخلّف.

لهذا السبب يتهاوى صرح المثل، وتضيق فرص التغيير، فليس من المفروض أن يكون الناس جميعًا منتدبين ومختارين للمهمات الكبيرة. وها هي «دريّه» زوجة الدكتور تفضح اهتمامات هذه الطبقة من أطباء الأرياف:

- «دريّه : مصر.. يستحيل.. ما نرضاش نروح مصر.
- زيزا : ما ترضوش ليه بقا؟
- دريّه : بلاد الأرياف هنا أكسب لنا.. هو فيه حكيم صحّه يسيب مكسب الأرياف ويروح مصر؟».

فالمال في مقابلة له بالشهرة والألق الاجتماعي، يبدو المقدّم أحيانًا لدى هؤلاء لمواجهة أعباء الحياة أو تحسين وجه حاضرها. ثم تقول:

- «دريّه : والنبي تسكتي، هو احنا يا ستات عارفين الفلوس اللي بيدخّلوها علينا

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الاول، ص ٨٥ - ٨٦

٢) المصدر نفسه: الفصل الاول، ص ٩١.

ومثل هذا قوله لـ «شاهين» المحامي في الفصل الرابع، ص ١٥٩: «إضرب الدنيا صرمه قديمه..»

أجوازنا دي حلال والّا سحت؟»[1].

فيصبح الموضوع مشرّعًا على كلّ احتمال، ابتداء بالرشوة وانتهاء بسرقة الدولة والمواطن والدواء والكرامات وسواها. يؤكد ذلك تنامي نبتة الأثرة والاغتياب والحسد لدى صديق المنفعة والميسر، فيقول الدكتور لصديقه «شاهين» المحامي، مطلّق «زيزا»، وصفًا لـ«عيسوي بك»:

- «الدكتور : ... مع انه على غناه الفاحش ده ما يعطيش صاحبه علبة سجاير بخمسه صاغ... تصوّر أني أنا صاحبه وكل ليلة إسهر معاه.. ومع ذلك عمره ما أهداني هدية أو تذكار»[2].

فاذا بالبيئة بيئة تبادل انتفاعي، وتكاد تتفرّغ من الروابط الانسانية المتجرّدة، قائمةً على النفاق وتزوير الحقائق لمصلحة الأقوياء في كبير الامور وتافهها على حدّ سواء:

- «الدكتور : بالعكس.. دا صحي جدًّا.. لانه في الجهة الشرقية والقبليه و..
- «عيسوي : اذا كنت أنا بقول لك رطوبه..
- الدكتور : دا شيء تاني..»[3].

ودكتور مسرحية «الزمّار» صورة عن طبيب «حياة تحطمت»، حتى لكأنه هو نفسه في غير موقف. وما انتماؤه الى مهنته الا انتماء عارض، فرئاسة القسم درجة لمنزلة نسبيّة في ريف متخلّف. يقول لخادمه:

- «الدكتور : ... إسمع أما أقول لك، أولاً اكنس لي المواشي دي من هنا بسرعة! ألف مرة أقول لك الأودة بتاعتي مش زريبة تدخل فيها الاهالي بوسخهم وقملهم وقرفهم! يلله بسرعة.. فيه ناس جايه دلوقت هنا تتفرّج»[4].

وينغمس في ليالي الأنس والطرب، يدعى اليها في قصور الوجهاء، ويستر الأمر عن زوجته، ممّا يرسم استفهامًا حول الطبيعة الحقيقية لهذه الليالي، ويجعلنا نبصر طبيبًا يعيش حالة انفصام وضياع لازدواجيّة معتقداته الاجتماعية والخلقية.

وكمثل من يستعيض عن قدرة بقدرة نراه يصادر حتى الفنّ، مصنّفًا الشعب دونه في

---

1) توفيق الحكيم : «المسرح المنوّع»، الفصل الثاني، ص ١٠٥ - ١٠٦.
2) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ١١٤.
3) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ١١٦.
4) المصدر نفسه: ص ٦٧٠.

أسفل السلم الاجتماعية:

– «الدكتور : ... أهم جم. اسمع يا «سالم»، بسرعه دخّل الاهالي أودة المخزن واقفل عليهم.. مش عايزين جنس نفر وسخ في الصالة..»[١].

ويبلغ الموقف ذروته في إظهار اللامبالاة والاهمال للواجبات الانسانية لدى طبقة من الأطباء خرجت من دائرة تعهداتها وانصرفت الى التمتّع بالحياة، فتغنّي «سومه» في صالة الصحة مشجّعة «سالم» «خايف يكون حبك ليّه شفقة علي»:

– «الحرمة : يا حضرة الصحة!

– الدكتور : (يفيق من نشوة الطرب، ويلتفت الى المرضى)، اللّه! اطرد العيّانين».

هؤلاء هم الاطباء في هذا المسرح، فئة من طبقة متوسطة تنزع كسائر أبناء المجتمع المصري الى الاستقواء والتمتع بالحياة، وبعضهم يحلم بالفعل الخارق العظيم في شعور مشاركة إنسانية أو يطوي الجناحين ثي عجز وجودي عن استكمال الرسالة.

ونراهم، وهم يَلجون العالم محمّلين بمؤونة علمهم والاختصاص، يبدون كأنهم يُدفعون دفعًا بشرط دفين هو العطش الى السيطرة وامتلاك لعبة الزمن الذي يجري، فبينهم وبين نفوسهم أنهم ضحايا[٢] أنظمة اجتماعية وتربوية قائمة على الفوارق والامتيازات والقهر، فنبصر عبر رنين ضحكاتهم ونشوة استسلامهم للطرب أو المحرّمات لونًا تشاؤميًّا يحدوهم على البحث عن ذواتهم حتى في عتمة الاعمال الشاذة الخارجة عن نطاق ارتباطاتهم الاساسية.

ج - المحامون.

وقد نقع على تشابه بين هؤلاء وفئة أخرى من أهل الاختصاص. إنهم المحامون، حماة الحق والحقيقة أساسًا، فاذا بهم داخل مسرح الحكيم ضحايا مآزق وسجناء أحداث ومواقف تتحكم بنزعاتهم ورؤيتهم الخاصة للحياة[٣].

فـ «شاهين» «حياة تحطمت» محامٍ من خيرة المحامين في ماضيه. حطمته امرأته «زيزا»

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٧٣، ٦٨٥.

٢) قول مستعار من أدلر.

A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 40.

٣) نلاحظ هنا أن اختيار الحكيم لمهنة المحاماة لهؤلاء الاشخاص (راجع فهرس الواقع الاجتماعي والمهني – فقرة «المحامون»، ص ٣٠٤) هو اختيار اتفاقي غير مقصود. فلقد ظلّت شخصياتهم بمنأى عن هذه الاضافة الاجتماعية فلم تتأثر بها تلقائيًّا تأثرًا كبيرًا ومباشرًا.

فهجرته بعد أن أنفق عليها ميراثه من أمه، وتزوجت «عيسوي بك» الوجيه الثريّ المقتدر. فيئس «شاهين» وانحطّ الى أسفل الدركات خلقيًا واجتماعيًا «وغرق في الشرب والمخدّرات»(١)، والسبب اختلال القيم في عيني إنسان آمن بها، مذ وهب حياته لامرأة بإخلاص ووفاء. فنراه محاميًا يجاهر بمخالفته القانون فيقول للدكتور وموظفي السكك الحديدية:

- «شاهين : أنا ركبت القطر من غير تذكرة، ومعترف في المحضر في أمان الله إيه بقى اللي تشوفوه؟».

ويخرج من حياته السابقة الى نوع من مباداة الزمن بالرفض في المظهر والعمل والسلوك، حتى يلتبس عليه أمر السائق في سراية «عيسوي بك»:

- «شاهين : البيك ابني.. طبعًا. يا سلام، المره اللي فاتت دخلت السرايه أشوفه قابلني واحد بيك معتبر احترمته قوي وقدمت له السيجارة اللي كانت معايه وظهر أخيرًا أنه سواق الاتومبيل بتاع ابني اللي بيوصّله ويجيبه من المدرسة»(٢).

ويبدو في زهد وتخلّ، لا يحمل ساعةً ولا محفظةً «لان ما عنديش وقت ينخاف عليه ولا فلوس ينخاف عليها»، إنسانًا خارج إطار الزمن والبيئة، فيما مطلّقته زوجة «عيسوي» «خارجه من السراية طالعه الغيط راكبه حصان ووراها السياس والمستخدمين والحاشيه».

ونراه يرفض نصيحة الدكتور صديقه:

- «شاهين : أرجوك ما تكلمنيش جد.. أنا ما أحبش الجد أبدًا.. أنا موصوف لي عدم الكلام الجد! أنا مبسوط كده أربعة وعشرين قيراط».

ولا يستبقي على مهنته إلّا لقضايا تتقاضى بدلها الست «نبويّه» مالكة غرفته فوق السطوح، وما البدل إلاّ قروش معدودة.

وإذ يحاول أن يستعيد بعضًا من ألق ماضيه المهني دفاعًا عن المتهمين بتفجير القنابل في شوارع المدينة، يفشل وتتضاعف آلامه، حتى يسجّل انتصارًا بتراجعه عن المرافعة:

- «شاهين : ... أنا حر أضيع حياتي.. لكن مش حرّ أضيع حياة غيري. (للمتهم) أنا حر أهزّأ نفسي.. لكن مش حر أهزّأك انت وأهزأ قضيّتك

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوّع»، الفصل الاول، ص ٨٩ - ٩٠.

٢) المصدر نفسه: «حياة تحطمت»، الفصل الاول، ص ٩٢ - ٩٥.

وألعب بمستقبلك وحياتك..»[١].

فتستيقظ في وجدانه قضية تمنح حياته معنى جديدًا، ولكن انتماءه إليها يبقى انتماء خلقيًا. ويفاجئنا بما يضمر ولكن بعد فوات الأوان:

- «شاهين : مش قادر.. الحياة يظهر حا تنتصر. ما قدرتش اهزمها بالضحك والهزل. ما يكفيش.. كانت عايزه طريق تاني.. فهمت دلوقت.. لكن فات الاوان»[٢].

فهل كان «شاهين» على أبواب ثورة تتحضّر[٣] في وجدان المعذبين أمثاله داخل صفوف الشعب ليصبح كـ «محسن» «عودة الروح» الذي صيّره إخفاق حبّه ثائرًا وهب حياته لقضية؟[٤].

حقاً كانت ثورة، ولكنها ثورة فاشلة كما قدّمنا[٥] انتهت بانتحاره. ويكفي دليلًا على حتمية فشلها إقرار المحامي قبيل انتحاره بأنه لا يمتلك في حاضره غير «الكلام الفارغ»[٦]، وهو كلام يحيلنا على مواقف في الحياة تمتزج فيها الدمعة والابتسامة في اختيار إرادي يائس للعبث والجنون.

ومقابل هذا الطراز اليائس من أهل الاختصاص، يقدّم مسرح الحكيم نموذجًا آخر في «أريد هذا الرجل». إنّه «فؤاد» المحامي الناجح والمحاضر الكاتب المحلّل في الشؤون السياسية. ومع أنّ دور هذه الشخصية ثانوي في هذه التمثيلية ذات الفصل الواحد، فإنه يضيء لنا خصال واهتمامات الناجحين من رجالات ما قبل الثورة. فهو ممّن تتهافت عليه الفتيات العصريات كـ «نايله» الجريئة، و «دريّه» التي مثلها ولكن على تحفّظ.

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حياة تحطمت»، الفصل الرابع، المنظر الاول، ص ١٥٢.

٢) المصدر نفسه: الفصل الرابع، المنظر الثاني، ص ١٥٩.
ويبلغ «شاهين» هنا حدّ اليأس، ونردّ من جانبنا هذا اليأس الى الخوف الشديد.
(Voir: Descartes: «Les passions de l'âme», collection idées, Gallimard, 1969, pp. 73, 149).

٣) يقول شارل مورّا Charles Maurras: الثورات تكون جاهزة قبل أن تنفجر.
(Cité par André Decouflé, «Sociologie des révolutions», P. U. F., 1298, 1970, p. 114).

٤) توفيق الحكيم: «عودة الروح»، الجزء الثاني، ص ٢٥٠.
وراجع الصفحة ٤٠ من هذا الكتاب.

٥) راجع الصفحة ٤١ من هذا الكتاب.

٦) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حياة تحطمت»، الفصل الرابع، المنظر الثاني، ص ١٦٧.

وهذه الفتاة التي جاءت مكتب المحامي أساسًا لتستردّ اعتبارًا ضائعًا لجنس المرأة[١]، تفضح فيه عبودية للعمل وابتعادًا عن الحياة، على نحو أظهره ضعيف الخبرة في تعاطيه مع الجنس الآخر:

- «فؤاد : إني أسير في طريقي معصوب العينين كحصان مشدود الى مركبة مصيره، لا وقت عندي للنظر في أمري، ولا حق لي في الوقوف للبحث عن هنائي وتعاستي!
- نايله : لا بد من امرأة تهبط عليك وتمسك بزمامك لتريحك لحظةً، وتمسح عنك العرق، وتقدّم إليك قليلاً من الماء وحفنة من السكر..
- فؤاد : ثم تركبني بعد ذلك..»[٢].

وتنجح «نايله» في أسره. فتضيف الى طموحاته الاجتماعية والسياسية الكثيرة النزوع الاساسي لكلّ توازن في الكائن الانسان وهو الحبّ. ومع ذلك فإن المسرحية ستبقى منفتحة على كلّ احتمال، فإن لم تنجح «نايله» في التوفيق المتكافئ بين نداء الحياة ونداء الواجب لدى رجلها، فإن زواجهما سيؤول الى الفشل، وقد نبصر في «فؤاد» هذا «شاهين» آخر تتحطم حياته عند قدمي امرأة.

ومأزق آخر يعيشه محامٍ هو «حسني» في «أصحاب السعادة الزوجية». يعيش في صحراء عاطفيّة متهمًا زوجته «عليّه» بالبرود، فيحاول إغاظتها بادّعاءات لعلاقات له مع كثيرات غيرها:

- «حسني : ... فأنا رجل اعتدت أن أخونك مع كثير من النساء.. لا رغبةً في جرح إحساسك غير الموجود، بل لأني هكذا خلقت، ملتهب العواطف. قلبي فرن، فرن متّسع، لا يكفيه أن يلقى فيه رغيف واحد (يشير الى زوجته).
- عليّه : (باسمة) هذا الرغيف دخل الفرن منذ خمسة أعوام.. لا بدّ أن يكون قد احترق»[٣].

---

١) والمسرحية من وحي حريتها، كما جاء في التصدير.
توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٣٥.

٢) المصدر نفسه: ص ٢٤٧.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٨٦.
ثمّ في هذه اللوحة شيء من أحاديث الزوجين «مختار» و «عنان» في «الخروج من الجنة».
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٣٥٢.

ونرجّح أن العطش الى السيطرة هو وراء تصرّف هذا المحامي، فهو يريد كل شيء، ويتذرع بالحاجة الى الحنان، والسبب شكّ في قرارته حول ذكريته[1]، لذلك نراه يلحّ عند المرأة على ما يجعله مرغوبًا لديها، ويقوّي ثقته بنفسه[2].

في كل حال، بين هؤلاء المحامين الثلاثة تبقى شخصيّة «شاهين» الأكثر غنى من وجهة نظر مسرحيّة، في دلالتها على ما يعتمل في إنسان هذه الطبقة من صراعات وتحوّلات تنتزعه من عاديّات الحياة الى شيء من الخارق للمعهود المتردّد، فتشعره بشراهة الاستمرار، وتذيقه حلاوة التجدّد في توالي الأحداث اليوميّة، أو تجعل منه ضحيّةً أخرى من ضحايا القدر والأيام[3].

د - الصحافيّون.

ولأتباع الصحافة، صاحبة الجلالة، مكان في هذه الطبقة المتوسطة فيعرضهم مسرح الحكيم داخل إطاره لذاتهم حينًا أو لأهداف نقديّة إصلاحية أحيانًا.

فالصحفي «أحمد الصاوي محمد» يسأل في الجنة عن الحاج «الدكتور هيكل» مؤلّف «حياة محمَّد» فلا يجده، وعن «العقَّاد» مؤلف «عبقرية محمَّد» فلا يجده، وعن «توفيق الحكيم» مؤلف مسرحية «محمَّد» فلا يجده، وعن «طه حسين» مؤلّف «على هامش السيرة» فلا يجده. وكأنما الاعمال الانسانية مهازل لا قيمة لها إلّا لاصحابها، فهؤلاء الكتّاب الذين تعاطوا شؤون الدين وكتبوا فيه لم تشفع بهم أعمالهم فتحميهم شرّ الجحيم[4].

وتضيء لنا الصفحة الاخيرة من هذه المسرحية قدر مهنة تحفّ بها المخاطر وقد تقود الى الجحيم فتفقد صاحبها السعادة:

– «جماعة : (من أهل النار يتساءلون)، يا للعجب! من هذا الانسان الذي أدخل

---

١) آثرت استعمال لفظة ذكريّة لما يقابلها في الفرنسية virilité، مكان رجولة أو رجولية ممّا في المعاجم استبعادًا لالتباس معناها بمعنى الشجاعة والبأس.

٢) A.Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 152, 171.

٣) ثمة محام رابع هو «أحمد أبو شنب» خال «نهاد ناشد» في مسرحية «الحب العذري» من «مسرح المجتمع»، ولكّن مروره ضعيف في هذه المسرحية، وقد نراه مصطنعًا بعض الشيء، بغية إظهار بخل واختلال «عبد الغني بك».

٤) توفيق الحكيم: «حماري وحزب النساء» المنظر الثاني، ص ٦٧ – ٧١.
مع أن العقّاد جاء باختياره ليلتقي الجبابرةمن الفلاسفة والمفكرين:
المصدر نفسه: المنظر الثالث، ص ٧٤.

الجنة فتركها وجاء بقدميه الى النار؟

- رجل : (من الجماعة) لا بدّ أنه صحفي!!».

ونزوع الصحفي الى التوبة في الصفحة الاخيرة فلا يذكر «على لسانه كلمة مجلة بعد اليوم» اتهام لمجتمع بكامله ولظروف المبدعين فيه، بل لنظام يقيم حجْرًا على الافكار ويقيّد عطاءات مفكّريه:

- «العقّاد : (لنفسه) إنه الجحيم.. إن هذا لهو الجحيم المقصود.. إن المكان الذي لا يوجد فيه اطلاع ولا نعرف فيه قراءة، ولا يسمح فيه بتفكير لا بدّ أن يكون هو الجحيم!»[١].

ولكنّ هذا الطراز من الصحفيين الشرفاء يقابله نموذج آخر في هذا المسرح يتّصف بالوصولية في تصرّفه، وبالخسّة في طبعه. ومثلُنا من «عرف كيف يموت». فـ «رئيس التحرير» يميل الى ما يحقق الرّواج لصحيفته ولو على حساب الحقيقة والخبر اليقين:

- «رئيس التحرير : يهمني الخبر الذي يثير الناس، ويهزّ أعصابهم ويجعلهم يتحدثون عنه باهتمام في كل مكان»[٢].

فيفضح عيبًا مهنيًا فيه إذ يتقاعس رجل الصحافة عن دوره كخالق للرأي العام داخل مجتمعه بالصدق والاستقامة.

ونراه ذا مطامح الى تثبيت مكانته الاجتماعية باقتناص الفرص ومخادعة أصحاب المال. فيتقرّب من الآنسة ابنة «الباشا» المقبل على الموت بانتحار إرادي، ليشاركها بوليصة التأمين على حياة أبيها المبرمة لصالحها.

وقد يداني حدّ السادية بأسفه بعد أن زال الخطر المحدق بـ «الباشا» إثر تدخّل من ابنته:

- «الآنسة : طبعًا.. اتصلت بالمحافظة في الحال بالتليفون. فأرسلت خبير القنابل، ففحصها وأزال الخطر..

- رئيس التحرير : (غير متمالك) يا للمصيبة! انهار كل شيء من أساسه»[٣].

---

١) توفيق الحكيم: «حماري وحزب النساء»، المنظر الثالث، ص ٧٥ - ٧٨.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٥٨.

٣) المصدر نفسه: ص ٢٦٩.

شيء من صيد الفرص هذا في شخصية الصحفي في «حصص الحبوب»:

توفيق الحكيم: «الحمير»، ص ١٤٢ - ١٤٣.

أنانيّة في إنسان العصر، أيًّا يكن انتماؤه، جذورها التفتيش عن السيطرة، شهرةً وثروات، فإن لم تفلح الاولى في تحقيق وطره فإن في الثانية ما يفي لرسم حدود الأمان للمستقبل الزاحف باتجاهه:

- «رئيس التحرير :.. هناك كسب أهم. إن الرجل قد مات على كل حال.. وما كان يخلو من مزايا.. وكريمته ذات كمال وجمال و... ويحسن أن نراعي شعورها.. فلنقدّم الى ابنته العزاء...»[١].

فتزول طبقة وتعبقها أخرى، وتتوارث الأجيال الفساد الخلقي إيّاه.

وقد تقفر الصحافة من رجالها الأكفاء وتغص بالطارئين العاملين لترويج أفكار النظام وتسويق إنجازاته في ذاكرة الرأي العام. فـ«متولّي» الصحافي في «بنك القلق» يعدّ تحقيقًا عن الاتحاد الاشتراكي في قرية «كفرعنبة» مختصرًا في صفحتين، ويسلمه لـ«أدهم» المفلس لاعادة صياغته بأسلوبه الرشيق لقاء بدل «فينفش الصفحتين في أربع أو خمس صفحات» بطريقته اللامعة[٢]. فإذا في الصحافة كما في سائر قطاعات المهن والاختصاصات تزوير للحقائق، وحرص على الاعتناء بالمظهر الذي يوهم بقدرات وطاقات غير حقيقية للافراد والقيم والنوايا.

إنهم أهل الاختصاص من أطبّاء ومحامين وصحافيين، يبحثون في ثنايا الأحداث عمّا يجعلهم يطفون فوق سطوحها آيات بيّنات للشهرة والمقدرة. فإذا بكلٍّ منهم يحمل قناعًا هو جزء من عالم آخر[٣] غير ذاك الذي يعيشه في داخله، وكأنه في حفلة تنكرية يخفي فيها هويته وحقيقة أهدافه ومطامحه، فتنقلب الادوار وتضيع النوايا في غمرة الزمن الجاري.

وحيال هذا التسابق بين عناد لوصول الى ما يليق بالحياة أهدافًا ومطامح، والتباطؤ في تحقيق ذلك أو إرجائه لعوامل اجتماعية أو بيئيّة أو سواها، تصبح اللحظة الراهنة هي المقدمة لدى هؤلاء. ففي مداها، وليس في الزمن، يقع كل شيء وعبرها يجري[٤]،

وبهذا المعنى نفهم نزوع هؤلاء لامتلاك يومهم الحاضر، الصورة الحية لاعمارهم ، ونفهم الهرولة التي حكموا بها في عصر موسوم بعدم الاستقرار وتفترسه الحركة[٥].

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٧٦.

٢) توفيق الحكيم: «القلق»، المنظر الثاني، ص ٤٤ - ٤٥.

٣) مستوحى من قول لمخائيل باختين.

Voir M. Bakhtine, op. cit., pp. 49 - 50.

٤) Georges Poulet: «Etudes sur le temps humain», II, La distance intérieure, Paris, Plon, 1952, Chap. I, Marivaux, p. 18.

٥) Michel Corvin, «Le théâtre nouveau en France», (P.U.F.), N° 1072, 1974, p. 114.

واذا كان هؤلاء ليسوا على ما يعتقدونه في ذواتهم، لأن ثمة طلاقًا بين تمنّيهم أو وجودهم المترائي من جهة، وسلبيات وجودهم الممارس أي ما هم عليه بالقسر والغصب من جهة ثانية[١]؛

فهل يمكننا أن نقع على مثل هذين العالمين في فئات أخرى من الطبقة المتوسطة كالمعلّمين والفنّانين والمؤلّفين الكتّاب، ممّن يصح نعتهم بأهل الرأي والثقافة، بحيث نشهد لديهم نزوعًا الى ردم الهوّة بين الواقع، واقعهم، والمترائي كصورة كاملة عنه؟ وهل يكون مآل هذا النزوع كمثيله عند أولئك شهرةً وقدرةً وصراعًا من أجل السيطرة وتحقيق الذات؟

هـ - المعلّمون.

بادئ ذي بدء نشير الى أن عالم هؤلاء مع سواهم من أهل الرأي والثقافة يبقى الاقرب الى «توفيق الحكيم» رجل الفكر والحرية حتى اتّهامه بالبرجعاجيّة[٢]. فالحياة له ليست عملًا فقط، وليست لهوًا فقط. إنها العمل واللهو معًا[٣]، مع أن قسمًا كبيرًا من الناس لا يعرف كيف يلهو لأنه لا يعرف كيف يعمل.

ومع ذلك لا نرى من جانبنا حدودًا في مسرحه بين عمل ولهو، إنْ هما معًا إلّا مظهران من مظاهر محاورة الحقيقة الانسانية، وصورة لتحرّك الموكب الحياتي باتجاهها في فناء الزمن.

والمعلّم عامل من هؤلاء الساعين في الموكب هذا. نبصره في مواقف وصور مختلفة داخل مسرح الحكيم، تتحكم بها رغائب دفينة تؤثّر في سلوكه فيأتمر بموجبها.

فالشيخ «عبد العظيم» أوكل إليه أمر تعليم الطفل «جمال» في «سرّ المنتحرة»[٤]. وهو وإن

---

١) Gilbert Bosetti, «Pirandello», op. cit., pp. 228 - 229.

٢) نتحفظ حيال هذا الاتهام ونكتفي هنا بردّين من الحكيم نفسه. «إني بناء قائم على ماء جار.. وصرح مشيّد فوق رمال، لا شيء عندي قابل للبقاء أو للاستمرار. إني لا أقدس شيئًا ولا احترم أحدًا ولا أنظر بعين الجد إلاّ الى أمر واحد: الفكر... هذا النور اللامع في قمة هرم ذي أركان أربعة: الجمال والبر والحق والحرية.. هذا الهرم هو وحده الشيء الثابت في وجودي».
توفيق الحكيم: «حمار الحكيم» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ص ١٤٢.
ويقول: «لكن لا زلت أصر على ألاّ يدعوني أحد يمينيًا أو يساريًا لأنَّ معنى هذا أنني أتقيّد ببرنامج معيّن. من يضع لي هذا البرنامج؟ لا أريد أن أجد نفسي مجرورًا الى الاحزاب. وهذه مسألة تخصني وحدي. فأنا مع التقدم والتجدّد لبلادي وللجنس البشري. وبهذا المعنى لا أرفض أن يقال إنني ليبرالي من حيث الفكر الحر.
توفيق الحكيم: «في طريق عودة الوعي» (دار الشروق)، الطبعة الاولى، ١٩٧٥، بيروت، ص ٨٣.

٣) توفيق الحكيم: «تحت شمس الفكر» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ص ١٣٦.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوّع»، ص ١٣.

لم يظهر على خشبة المسرح، فإن لمروره على لسان الزوجين «الدكتور محمود» و «إقبال» مؤشرًا يفيد أمرين: الاول أن بعض الأسر المتوسطة، كأسرة الطبيب تعير العلم كبير اهتمام، كالأسر البورجوازية، فتقدّم القادرين فيه ليقوم مقام أركانها في نفع البنين، والثاني أن حضور هذا الشيخ المشبع بالثقافة الدينية الى دارات من يفوقونه غنى وألقًا اجتماعيًا لكفيل بتفاعل متبادل: في الولد إيمانًا ومنحى تفكير، وفي الشيخ فضولًا زمانيًا مدنيًا ونسق حياة.

ثم إن لهذا الوجود تأثيرًا سلبيًا في إنسان هذه الفئة من المعلّمين، هو اجتماع قيمتين في ظرف واحد ومع رجل واحد: قيمة روحية وأخرى مادية، والدرس الخصوصي ليس مجانيًا بالتأكيد، فلا تبقى من بعد قيمة بمعزل عن الأخرى في مجتمع مدينة يحتّم الكسب في كل تعامل، ويفرض ألّا يطرح أيّ شيء من منطق الابتياع والشراء، حتى سجّادة الصلاة.

و «الشيخ قطب» في «حياة تحطمت» يشبه «الشيخ عبد العظيم»، فهو كذلك رجل دين أوكل اليه أمر تثقيف «عز الدين» في قصر زوج أمه «عيسوي بك». فإلى جانب الخلال التي من الممكن أن تنتقل اليه بالعدوى في هذا المحيط الزمني نؤكد واحدة هي الجشع الذي قاده الى فاحشة الربا، مع أنه يصلّي الفرائض. ويسبّح وقربه «مائدة البوكر الخضراء» وإذ يُدعى يستعيذ بالله ويكتفي بالنظر مردّدا: «إنما الخمر والميسر...»،علامةً تقوى فيما يأكل الفايدة المرتفعة ويعتبرها «هديّة الحبيب لحبيبه»

- «قطب : أستغفر الله العظيم.
- الدكتور : أيوه اطلب من الله يغفر لك.. لانك إنت طفشت من البلد دي المرابين اليهود والأروام..»[1].

طبعًا أفكار هذا الشيخ تتعارض في ظاهرها على الأقل وأفكار جلاّسه كـ«عيسوي بك» والدكتور و «شاهين» المحامي، وهي وإيّاها على طرفي نقيض كأنها كلام كفر يجابه كلام إيمان. ولكن الصنفين يقالان لغاية واحدة هي إبراز التفوّق[2] بالتميّز وتسجيل موقف سيطرة على المحيط. فالفرق بينهما أقل ممّا نعتقد، ولربما لهذا وشبهه يقول باسكال Pascal: «الشك في الله إيمان به»[3].

ومع أنّ «توفيق الحكيم» لم يرد لمرور الشيخين في مسرحيته ظلًّا مدنيًا تعليميًا، فإننا

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «سرّ المنتحرة»، الفصل الاول، ص ١١٧ - ١١٩.

٢) A. Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 282.

٣) Blaise Pascal: Mathém. Phys., Philos., Ecri. français: 1623 - 1662. Cité par Adler, «Le tempérament nerveux», loc. cit.

نسجّل في إثر هذا المرور اتهامًا لفئة من الطبقة المتوسطة، تتجدّد حياتها تباعًا عن طريق الاحتكاك بأهل الجاه والثروة، فتكتسب خصالًا وأخلاقًا تسرّع توقّلها لدرجات طبقتها تبعًا لتنامي قدراتها مع الأيام(١).

وفي «رحلة قطار»، وحده الرجل المدرّس يرى الاشارات صفراء فيما غيره من مستقلّي القطار وطاقمه يراها إمّا خضراء أو حمراء:

- «الوقّاد : لا يوجد أصفر يا أستاذ.. إمّا أحمر وإما أخضر.

- المدرّس : سبحان رب العزّة. أنا أراه أصفر. وأنا حرّ يا أخي!(٢).

ومتى علمنا أنه «مدرّس محفوظات وخط عربي»(٣) اقتربنا ممّا توحي به رموز هذه المسرحية. فالمدرّس بدائي الطريقة، بيغائي الثقافة، مظهريّ الرؤية، متأخر عن موكب الأمة المسافرة في قطارها الزمن. وهو باختياره لون الصفرة أفادنا بلون نفسه المتشائمة الكئيبة الشاحبة. ونسأل ماذا يمكن أن يكون نزوعه بعد ذاك؟ «أنا حرّ»: قالها بجزم وكأنها منه طريقة غير معلّلة لابراز نفسه وإثبات وجوده، وقد يختار سواها عند أيّة سانحة.

ولعبة الرمز هذه تشبهها مثيلتها في «حصحص الحبوب» حيث «ناظر» هو صاحب مدرسة، و «سكرتيره» فيها. ومع أنها مسرحية ينظر اليها من زاوية المغزى السياسي الهجائي الطاغي عليها، فإن فكرتها تحيلنا على الشائع المتردّد في صفوف المجتمع الذي يقوده الجهل، ويتهاوى صرحه بالفساد. فـ«الناظر» و «السكرتير» كلاهما صورة عن أصل، وهذا الاصل من الواقع السائر في الزمن، بحيث يمكن التحدّث عنه.

فالرجلان يأسفان لتقلّص عدد الطلاّب ولتخريجهما التلامذة بعجالة:

- «الناظر : إيراد في إيدنا داخل لنا.. نسيبه يخرج؟»(٤).

وإذ يأتي «الوجيه» ليسجّل تلميذًا أعزّ على قلبه من أولاده، يقبل في عداد المكتتبين مع أنه حمار، والسبب أن «ولي أمره» دفع جنيهات كثيرة «مصاريف التعليم والمبيت والاشراف

---

١) من حيث المبدأ، يرى بعض الدارسين أنه لا يمكن إدراج رجال الدين في ترتيب أية طبقة من طبقات المجتمع. أما الماركسية فتنسبهم الى الشرائح المحافظة في المجتمعات في مواجهة الطبقة الثورية.

(Voir: Guy Dingemans, op. cit., p. 319).

لكننا لم نعمل لا بذاك النفي ولا بهذا التقسيم، لأننا نظرنا الى الطابع المهني لرجال الدين هؤلاء، والى الظروف المعيشية المرافقة لتحرّكهم داخل الأثر.

٢) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، ص ١١٤.

٣) المصدر نفسه: ص ١١٣.

٤) توفيق الحكيم: «الحمير»، أولًا، ص ١١١.

والنظافة والكشافة والهوايات والنشاط الاجتماعي والدروس الخصوصيّة والالعاب الرياضية».

لوحات تضيء لنا ما يجري في الحقيقة خارج ميدان الرمز، من اهتمامات فئة تعتبر التعليم منجمًا للكسب، وتشيح بالوجه عن كلّ غاية تربوية ومستوى تأهيلي.وهؤلاء المعلّمون يتشابهون في البعد الأخير، لانَّ نزوعهم واحد: المال، يعقلونه حينًا فيظهر أو يُضمر فيختفي وراء ردّات فعلهم والفعال.

فالحكيم لم يقدّم لنا الجانب المشرق من هؤلاء ولا من سواهم حتى الآن، إن هو إلَّا مصوّر لـ«الدعسات الناقصة» في كل قطاع. فحيثما تنتشر رائحة البراز يُشمّ الكائن لديه(١)، أو كأنما مسرحه آلة صور تعمل على شكل دعوة ثابتة الى التمرّد والصراخ(٢).

وأهل الفن.. أولئك العاملون كالمعلّمين، ولكن بمظهر لهو، هل يكون لهم هم أيضًا ذاك النزوع الى تحقيق الذات ولو على حساب الاخلاق؟

و - الفنّانون.

فـ«عمر» «الخروج من الجنة» هو غيره المخرج في مسرحيّة «العش الهادئ» أو «المخرج» وكذلك في «احتفال أبو سنبل».

ففي الاولى، «عمر» هذا دوره ثانوي وبشخصيّة ضعيفة. فقد بدا في الفصل الثالث من المسرحية رفيقًا بل تابعًا لممثلة المسرح «عليّه حمدي»، رجلًا ضحل الثقافة وقليل الخبرة مهنيًا وحياتيًا. ومع أنه المدير الفني لكل عمل يأتيه الكاتب «مختار رضوان» للمسرح، ولا قيام لمسرحية بدونه، فإنه يتحاشى بل يخشى مقابلته. ويثير لـ«علية» جوًا من الهلع والغموض حول شخصه، وكأنه أداة وصفيّة مصطنعة في الفصل الأخير من المسرحية، همّها تقديم الجانب المحدث من شخصيّة «مختار» إثر خروجه من جنّة الحب وتصرّم الزمن(٣).

أما «جلال أنسي» المخرج في مسرحية «العش الهادئ» فهو أكثر دلالة على هذه الفئة من متجدّدي الطبقة المتوسطة.نراه مخادعًا ذا حياة خاصة، فيستنزف مال المنتج «أبو النجف» وهو تاجر خيش طارئ على الفن، فإذا بالمحيط الذي يغشاه هذا المخرج صورة عن المجتمع المتحلّب اللعاب للصوصيّة واستفادة.

---

١) Antonin Artaud: écrivain français (1896 - 1948), cité par Michel Corvin, op. cit., p. 113.

٢) G. Sandier, cité par Michel Corvin, Ibid., p. 98.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثالث، ص ٣٩٧ - ٤٠٣.

وهذا النزوع فيه ملكة سرقة واستئثار، فهو مثلًا يحرم الكاتب «فكري» ما خُصّص له ليتمّ قصة الفيلم في ظروف مؤاتية:

- «فكري : حقًا.. مثل المانجو الهندية والزبدية والبطارخ والسجار!
- جلال : كيف عرفت؟ من قال لك؟
- فكري : حجرتي رقم ١٥؟؟
- جلال : (ضاحكًا) الواقع يا أستاذنا إني ذكرت رقم حجرتي أنا سهوا.. بدل رقم حجرتك.. كما يحدث أحيانًا..».

والفن معه تابع وليس متبوعًا، يشتريه الجنيه لغايات لا تمتّ الى الجماليّة والابداع بصلة:

- «فكري : أبعد عني «أبو النجف».
- جلال : (متضائلًا) آه .. إلّا هذا.. صاحب الفيلم والمال!
- فكري : أبعد عني «ميمي كمال».
- جلال : آه.. إلّا هذه.. التي لسواد عينيها يصنع الفيلم وينفق المال».

حتى ليرضى بأن يتحوّل الى مجرد منفِّذ لافكار يصنعها غيره، ولو بجهل وغباء:

- «جلال : لا أبدًا.. الافكار النيّرة عند «أبو النجف» بك! وما دام هو الذي يكلف، فلنطبخ له نحن على هواه»[١].

وجوه تجرفها الاحداث فتنتظم في سلك العلائق، داخل مجتمع يقوده الجشع، وتسيّره رغبات لا تتعدّى إطار انتهاب الحاضر نهبًا استسراعيًّا بلا تخطيط لغد أو تقويم أو تعديل لحياة من الممكن أن تنهد الى غايات باهرات.

ففي هكذا جوّ من هيمنة سلطان المال، وفي غياب الاحلام الكبيرة، يصبح كل ما هو معلّل بالاخلاق أو القوانين أو المكتسبات التراثية في حياة هؤلاء، غير ذي شأن وساقطًا من دائرة التداول، بل بلا قيمة، وتبرز الفائدة الظرفية[٢] أنجع الوسائل للاستمرار في العيش، ومثلها الخضوع لكل قوة تثبت فعاليتها.

ومخرج «المخرج» يفضُلُ هذه الفئة من المخرجين بدرجة انتمائه الى عماه، ولكنه مثلها في الاساءة الى الاخلاق أو الابتعاد عن الانسان وسلامة الاعراف الاجتماعية.

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الاول، ص ٤٩١ - ٤٩٢ و ٥٠٥ - ٥٠٦.

٢) Henri Baruk, «La psychiatrie sociale», op. cit., pp. 83 - 84.

فـ«سمير ذهني» قتله زميله «أحمد علوي» الذي يؤدي أمامه دور «عطيل»، بعد أن بلغ به الصدق في التمثيل حدّ الجنون. ومع ذلك لا يشارك المخرج في جنازة القتيل:

- «المخرج : ... إني لم أخلق للسير في الجنازات وتضييع الوقت في المجالات!
- المساعد : ولكنه ممثلك.. ونجمك.. وضحية فيلمك.. أنت ليس لك قلب!»(١).

وقد يبلغ به الامر في تقديس فنّه حدّ الكفر، وهو يحادث «الفتاة» ابنة أخت الممثل «أحمد علوي» المتخصصة في التصوّف الاسلامي، فيبتعد عن الايمان مواربة غير راضٍ بسوى فنّه أفقًا ما ورائيًا بديلاً:

- «الفتاة : لماذا تنظر إليّ هكذا؟ نعم.. فكرتك عن الله.. أجب.
- المخرج : .. إني لم أره حتى أجيب.
- الفتاة : هل من الضروري أن تراه لتكوّن عنه فكرة؟
- المخرج : وكيف أكوّن عنه فكرة بدون أن أراه؟!».

لقاء فحوار جذب المخرج من انهماكه وهرولته وراء العمل، الى نوع من الشك في جدوى عمر يجري بلا خفقة قلب إنساني وأَرقِ حبٍّ لذيذ:

- «المخرج : ألستِ بي معجبة؟
- الفتاة : بالفنان، لا بالانسان.
- المخرج : أَوَلا يعجبك منّي الانسان؟
- الفتاة : إني لم أعرفه فيك ولم أره».

فآل الامر بـ«المخرج» الى الاقتراب من موقف «أحمد علوي - عطيل» إذ استجاب لنداء قلبه، فخرج من منطق التمثيل، منطق الاشياء والمحيط وكل مصطلح اجتماعي، الى حالة أكثر قربًا من الانسان فيه. وبهذا المُحدَث المستجدّ في شخصيّته قد يداني بنزوعه عوالم الإبداع والعبقرية ويتكامل الفن على يديه(٢).

وشخصيّة «المخرج» في «احتفال أبو سنبل» ذات دلالة تجسيدية لخطإ ارتكب في مستوى الفكر والقناعات الانسانية. فمأزقه وموضوع حلمه الفني في آن هو إيمانه مع الممثلين، شركائه

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٨٠، ٢٩١ - ٢٩٢، ٢٩٧.

٢) نرى هنا أن إدخال الفتاة المتخصصة في التصوّف الاسلامي داخل جدر المسرحية، يجعلنا ننسب اليها أبعادًا رمزية كبيرة تتوضح خلالها معادلة بين المخرج صانع الفيلم، والمخرج صانع العالم. وتحتمل عندئذ هذه المسرحية نظرة تشاؤمية، بل جرأة كبرى في اتهام كون صنع بجمال أخّاذ ولكنه بارد، وتقدّم فيه فنّ بلا قلب، على لون الرأفة والحبّ.

في الحاضر، بأنهم وحدهم الأحياء وبأن ما سبق قد دال، وإنِ استُعيد ذاك الذي مضى فإنما يستعاد بشرط اتفاقي ولمناسبة فريدة، ولغاية احتفالية فنيّة هي تخيّل الأثر الذي يحدثه رفع المعبد وبناء السدّ في نفس «رمسيس» وزوجته والكاهن.

فتقوم التحضيرات فيما الاطياف الحقيقية لهؤلاء الشخوص التاريخيّين تظهر فعلاً وتعيش في الظل حالةَ الدهشة المراد التعبير عنها – فكأنما نزوع «المخرج» الى استعادة الماضي عن طريق الفن هو نزوع بلا معنى لاستمرار هذا الماضي في الحاضر، ولكنه غافل، مع أن في أعماقه بقايا ذاكرة جماعيّة تجعل جزءًا كبيرًا من كيانه خارج دائرة إدراكه، فيقول لممثلة «نفرتاري»:

– «ممثلة نفرتاري: بُعثوا لمدة ربع ساعة؟ أهذا نص مقنع؟

– المخرج : هذا فرض..فرض.. ومع ذلك لماذا تعترضين على الفروض والتحليلات؟ أليس الكثير من حقائق اليوم كانت بالامس فروضًا وتخيلات؟ ومن أدرانا أن هذا لا يحدث؟! لقد وقع في يدي كتاب فنّ السحر المصري القديم قرأت فيه أن بعض هذه التماثيل تدب فيها الحياة لمدة دقائق كل مائة سنة مرةً دون أن يشعر أحد..»[1].

والنتيجة؟ مأساة الغفلة الانسانية على المستوى العالمي[2]، ومأساة التلقائية التي تفرضها الحضارة على الانسان.فيقام تمثيل ولا تمثيل، والمشارك فيه هو المتفرّج في آن، ويبقى النزوع الانساني، الفردي كما الطبقي، ومحاولة الابداع ومداناة الخارق، كلّها نوافل بلا معنى في عالم لا يستعاد ويسكنه الاشخاص أنفسهم على نحو تكتنفه عتمة الأسرار.

ويطالعنا مسرح الحكيم بغير المخرجين من أهل الفن، الفئة المتجدّدة بانجازاتها وشهرتها داخل الطبقة المتوسطة. فثمة مغنّون ومثّالون وموسيقيّون وهم على ندرتهم، يرسمون لنا أثرًا نتبيّن من خلاله نزوعهم والاهداف. طبعًا الاثراء والغلبة وتحقيق الذات وتحصين النفس بما يحفظ لها الاعتبار، هذه كلّها ممّا يشارك فيه هؤلاء بدافع من رغائب دفينة في كياناتهم، فيواجهون بها مقبلًا من الزمن محتمل الإيذاء أو يسيّجون مكتسبات يهدّدهم ضياعها بالحاجة والنقص على كل صعيد.

---

١) توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية»، «احتفال أبو سنبل»، ص ١٥٤.

٢) بهذا المعنى يصبح الانسان قطعة من هذا العالم. ومأساته في أنه محكوم عليه دون أن يدري بأن يلعب الملهاة.
(voir: Bernard Dort, op. cit., p. 306 et Gilbert Bosetti, op. cit., pp. 223 - 230).

من هؤلاء «سومه»[١] «الزمّار» تحترم فنّها وترفض أن تشوب شخصها شائبة خلقية. من هنا عدم موافقتها، بعد أن تعطلت سيارتها، على استقلال سيارة «عيسوي بك» الثري في طريق عودتها الى مصر [٢].وهي ذات عطف على المبتدئين الطامحين من ذوي الالمام الفني. لذلك شجعت «سالم» على أن يقول شيئًا بزماره. وتحرص على مشاعر محبّيها كـ «سامي» شاعرها الممتعض غيرة وخوفًا من أن تخطفها الاضواء منه بعد الترحيب الحار الذي لقيته في البلد من الوجهاء والطبيب رئيس قسم الصحة والموظفين.

«سومه» هذه طراز من المغنيّات منطلق بثبات ليحتل مساحات واسعة من قلوب الجماهير، ويعد بفتوحات كبيرة على صعيد الفّن بخلقها الرفيع ومثابرتها الصابرة.

ولكنها وجه ناجح لم يحمل قضية، باستثناء قضية الفن نفسه، أو يضطلع بمهمّة تجسّد أماني الناس وتترجم تطلّعاتهم. ففنّها فنّ ذاتي يمجّد الغنائيات ولا يقرع باب التاريخ أو يشرعه لغد أكثر حداثة.

هذه الناحية الغنائية ذاتها نلحظها في «حمدي» مسرحية «صاحبة الجلالة»[٣] مع أنه أبدى اهتمامًا بموضوعات الشأن العام أحيانًا:

- «حمدي: سألت نفسي هذا السؤال... هذه الأزمات الوزارية المتتابعة، وهذا الفساد الذي يعمّ البلاد.. وهذه السرقات.. والاختلاسات، وهذا الملك الطاغية، الذي لا يفكر إلاّ في ملاهيه ونسائه، وقماره وفجوره...»[٤].

ولكنه سرعان ما حوّله الى ثائر اختيار سيّد البلاد لعروسه، فيجهر بظلامته:

- «حمدي : (ثائرًا) يخطف مني عروسي، بعد أن حددنا يوم «كتب الكتاب»، وأرسلنا الدعوة الى الناس؟... ما هذا الظلم؟... ما هذا الظلم؟[٥].

حتى إذا اقتيد الى القصر وغنّى قسرًا في ليلة زفاف الملك على «وجدان»، وكوفئ بسوط الخيل، نراه يتجرّأ على مواجهة الطاغية:

---

١) هل تكون «سومه» هذه كوكب الشرق أم كلثوم في مبتدإ عهدها بالغناء؟ ثم حضورها هنا هو حضور فني وليس حضورًا أنثويًا. لهذا السبب آثرنا عدم ادراجها في الفصل الخاص بالمرأة.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٧٥ - ٦٧٦، ٦٨٣.

٣) هذا اذا أسقطنا لعبة الرمز المرجحة لهذه المسرحية.
راجع الصفحة ٢٤ من هذا الكتاب.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الاول، ص ٤٢٤ - ٤٢٥.

٥) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٤٤٤.

- «حمدي : (منفجرًا) أيها الملك! إضربني بالسوط أو بالرصاص. إن ما في قلبي وما في فكري، لا يقتل ولا يموت».

فالفن والظلم حرّراه، فانتفض على الظالم ولفظ فيه حكمًا للّه يصدره وقت يشاء»[1].

وتسيطر النزعة الوطنية على «حمدي» فيمشي الفن في ركاب السياسة، داعية لشحن النفوس، وتأليب الانصار لقضيّة نضال. فيغني:

«الى متى الصبر،... السوط أجرُ الحُرّ، من يد الطغيان...»[2].

ولكننا نراه، بعد ثورة الجيش وخلع الملك، يعود الى فرديته فيزول ألقه وفرادته. ومن يدري؟ فقد يطغى ذات يوم شخص «وجدان» مطلّقة الملك عليه، فيصبح «رمضان» أي ضعيفًا آخر، مقابل «أنيسة» أي الانثى - الرجل مزاحمته على السيادة في بيته.

ومثّال «بين الحلم والحقيقة»[3]، يرسم علامات هو الآخر لنزوع هذه الفئة من الطبقة المتوسطة. فهو يعشق البعيد البهيّ متجسّدًا بتمثال صنعه لـ«نفريت»، واذ تُهوي زوجته بالمطرقة عليه فتحطمه، يبدأ بإطراء محاسنها كأنه يفرغ حلمه في الواقع.

إنه طراز من أهل الفن يمتلك زمنه من خلال صنيعته، وما التمثال إلّا قضيّة نضاله في وجوده، وككلّ عمل فني، هومحاولة للاقتراب من الحقيقة[4]، فيطريه معظّمًا إياه في عين نفسه، وتنعكس فيه مطامحه.

إنّ ما يبحث عنه هذا الفنان قبل كلّ شيء هو نقطة ثابتة، وسط مظاهر الحيرة التي تكتنف الحياة، وكذلك سلاح دفاعي في نضاله ضد الحب وقدرة المرأة التي تجذبه وتخيفه في آن[5].

إذًا.. ما دام في الارض حرمان وبؤس وشعور بعدم الامان وبالنقص[6]، فإن مثل هذا الفنّان سيأتي بالروائع، وإن تحطمت فسيستمرّ في إفراغ ذاته في صنيعة أخرى، حجرًا وزوجةً، ليمتلك حاضره وغده.

وموسيقي «رحلة قطار»، حامل الشخاشيخ يوقّع على صداها مسيرة شعب، رمز للانسان

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، صاحبة الجلالة، الفصل الثالث، ص ٤٨٢.

٢) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٤٨٦.

٣) توفيق الحكيم: «عهد الشيطان»، ص ١٠٢.

٤) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 74.

٥) Ibid., pp. 260 - 261.

٦) Ibid., p. 148.

المصري في رؤية فنيّة من الحكيم، ينظر فيرى إشارات الطريق خضراء، وليس حمراء، علامة الامل والتفاؤل في الزمن، بعد أن ضيّق زاوية نظرته الى الحياة:

- «الموسيقي : أنا؟ أنا لا أريد الزواج إلاّ لكي أنجب.. وكل لحظة تمرّ الآن تؤخذ من عمر طفل لي سيولد.. لذلك أريد أن أسرع..»[1].

ولا معنى للحرية لديه من دون التضحية في معناها القلبي، فيكتفي برفاق طريقه المقرّبين على شيء من الفردية والتخلّي:

- «الموسيقي: برافو. وحريّتك؟
- الآنسة : لا أريد أن تكون حريتي لنفسي.. أريد أن أعطي حريتي لمن أحبهم.
- الموسيقي : برافو.. برافو.. زوجك وأولادك مثلاً؟»[2].

وقد يقوم بشيء نافع، ولكن شخصه هو المنطلق في تقويم كل منفعة:

- «الموسيقي : دون أن تضيعي وقتك سدى.. يدك البارعة تنسج باستمرار.
- الآنسة : مجرد عادة.. لا بدّ أصنع شيئًا.
- الموسيقي : شيئًا نافعًا.

إنه في كلّ حال نموذج تختصر به هذه الطبقة لأنه يمثّل الشكل النهائي لكل مسعى إنسانيّ في وجهه البسيط.

ثم الاستقالة بحدّ ذاتها من الحياة الاجتماعية على هذا الشكل وتقليص الرغائب، هو طيّ مؤقت لصفحتها، وتعليق للاستفادة من مباهجها، ربمّا الى حين. وليس كمثل الذي لا يغامر قوةً، لأنه لا يخطئ، وليس كمثل المنعزل في هامش الحياة قدرةً على الاحساس بالاكتفاء والتخلّص من روح التبعيّة والوصاية.

يبقى المثقفون، مؤلفين كتّابًا، من الذين تبدو حياتهم طرازًا أعلى للكمال الاجتماعي، ومثالًا يحتذى في كل مسألة تنوير وإصلاح، بما أوتوا من سداد الرأي، ونور العقل، وطهر

---

١) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة قطار»، ص ١٠٣، ١٠٥ - ١٠٦، ١٢٤.

٢) وبذلك يبلغ «الموسيقي» الغبطة الداخلية، فيذكرنا بما يقوله بيراندلو: السعادة الوحيدة الممكنة على الارض تكون في نكران الذات.

(voir: G. Bosetti, op. cit., p. 195).

وبهذا المعنى يقول «ألان»: كلمة قلب تتضمن غموضًا رائعًا، لأنها تعني الحب والشجاعة معًا، وتذكرنا في الآن نفسه بارتباط القدرة على التفكير ببنية الجسد.

(Voir: Jean Lacroix: «La Sociologie d'Auguste Comte», S. U. P., N° 21, France, 1967, p. 62.

المقاصد، على غنى في المناقبية والمزايا نكرانًا للذات وتضحية في سبيل المبادئ السامية.

فهل هم كذلك في مسرحيات الحكيم؟ تاليًا.. ما الخطوط التي ترسمها نزعاتهم في خريطة سعيهم الانساني؟

ز - المؤلِّفون.

في «حديث صحفي» شيء من الهامشيّة والانزواء عبر شخصية «هو» راهب الفكر. فثمة تعارض لديه بين الفن والحياة كأنهما برجان يتوازيان فلا يلتقيان، وحتى ليرى المرأة مخلوقًا تافهًا. يقول لسكرتيرة:

- «هو : ... الجواز عندي زي الموت! حد بيروح للموت برجليه؟»(١).

ولكن لقاءه الصحفية «هي»، مندوبة مجلة «المصوّر» دون علمه مسبقًا بحقيقة شخصيتها، أخرجه من عزلته ونبّهه الى ما في الحياة من جمال، وخصوصًا في سكرتيرته، حتى اذا خرجت المندوبة يملي الكتاب على سكرتيرته بأن تشطب عبارة «المرأة مخلوق تافه» وتبدلها بمخلوق عجيب، ويضيف:

- «هو : ... وأعتقد أن الرجل يكون إنتاجه عبقريًا الى حدّ بعيد.. اذا استطاعت زوجته أن تقوم له بعمل السكرتيرة!».

فيحافظ الفن على أوليّته لديه ويضاف اليه عنصر الاستقرار والقوة والصفاء، ليصبح عبقريًا.

والحقيقة أن الموقف الاول لراهب الفكر يجد في العمل الجيّد وسيلة لطمأنة شعوره بقدرات شخصه، وفي أن النبوغ يؤمّن له فرصة البحث لايجاد طريقة لتأكيد ذكريّته عبر الفن، والاسباب ليست سوى قوة المرأة والخوف الذي توحيه في نفسه(٢).

لذلك نعتقد أن هذه الثنائية ستبقى صراعية داخل شخص هذا المثقف، ومعها يستمرّ النزوع الى حالات توافقية بتغليب فريق على الآخر، وقد يموت الفنّان فيه أو يتقلّص ضياؤه، إذ أنّى للحياة أن ترضى بمزاحم لها حتى على الصعيد النظري!

والمأزق هذا نراه في وجهين ومضاعف الايلام مع «فكري» «العش الهادئ». ففي وجه

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٧٢٣، ٧٣١ - ٧٣٢.

٢) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 260.

أوّل ترينا المسرحية مأساة القيم في عصر لا يسمع فيه على بلاط النفوس غير رنين الذهب: فالكاتب «فكري» استجاب لرغبة «أبو النجف»، عاشق «ميمي» بعد أن أغراه بالمال، فشرع يكتب قصة بقامة جهل هذا المنتج تاجر الخيش لامور الفن، ولكن بمقياس أحلامه في الحب:

- «فكري : (هامسًا الفاتحة لسيدي بشر.. يخلصني على خير من هذه الرواية السخيفة.. التي قبضت ثمنها ولا أدري ما ختامها!»[1].

وفي وجه آخر تحكي المسرحية غربة المثقفين الكتّاب في محيط ينقاد بشروط أخرى غير شروطهم. فيبدون في انفصام بين واقعهم ومثالهم. يقول لوكيل النيابة:

- «فكري : أحيانًا أجد عملي سخيفًا.. وأرى من يحيط بي من أصناف الناس في مستوى ذهنيّ يجعلني أشمئز من نفسي»[2].

حتى إذا فشل في الحلم والمثال بعجزه عن استكمال قصة الفيلم المرتقب، خطا باتجاه الواقع منتحرًا بالزواج من «دريَّه»، فتاة البحر، التي أعتقد أنه أنقذها من الغرق، في حين أنها هي التي أنقذته في الحقيقة[3].

والتوقيت هام هنا، فلحظة جفاف الشعور جاورتها لحظة قرار آخر مستمدّ من واقع الحياة، وهو الزواج، على نحو يؤكد لنا الثنائية الصراعية بين انتماءين لدى «فكري» رجل الفكر والثقافة.

وقد يبلغ الصراع في سبيل تحقيق الذات حدّ الانقطاع التام عن أرض الحقيقة، فيتّصف راهب الفكر هذا بمظاهر اختلالية لا تقرّ بعضها لا الاعراف الانسانيّة ولا نواميس الاخلاق.

فـ«فكري»، بعد زواجه وانهماكه بأمور العيلة والفن معًا، يغلّب فريقًا على فريق، الفنّ على الحياة، فيشوب موقفه قسوة تعمّق جذورًا للأثرة والساديّة في كيانه.فطفله مصاب بالتيفوئيد، وقوى زوجته «دريَّه» تستنفد سهرًا عليه طوال أسبوعين، دون أن يغادر هو شروده أو يمدّ إليها يد المساعدة، فيموت الانسان فيه ليحيا الفنّان:

- «دريّه : لا تشرد.. أرجوك. أصغِ الى كلامي.. ثق أني سأموت حتمًا اذا استمرّ الحال هكذا ليلة أخرى. إني لم أنم.. لم يغمض لي جفن منذ أسبوعين».

وتسودّ الصفحات في نقلها بؤس الأسرة وتعس المثقف المتروك بين أرض وسماء، حتى

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الاول، ص ٤٧٩.

٢) المصدر نفسه: «العش الهادئ»، الفصل الثاني، ص ٥١٢.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٥٤١، الفصل الثالث، ص ٥٥٤ - ٥٥٥.

ليبدو وشيطان الفن قدرًا لا فكاك من أسره:

- «فكري : أوَليس هذا سرّ شقائنا بهذه المهنة؟ إننا نعطي الفن كل شيء كما ترين..

- درّيه : نعم.. كل شيء حتى ذاكرتك.. فإنك تنسى أحيانًا أهلك وأطفالك وحتى انتباهك.. فإنك تشرد بذهنك عنّا وعن نفسك»(١).

وقد يقع في الاختلال، فيتداخل عالمان وهو يحادث الممرّضة التي على وشك الوضع في بيته، فيقول ما يتمنّاه، وليس المهمّ كيف ولمن؟:

- «فكري : (للممرضة) ألم تحسّي أنك في حاجة الى العزلة والانفراد؟

- الممرضة : لا.

- فكري : أما أحسست برغبة ولو ضئيلة في الانطلاق بخيالك في أجواز الفضاء؟

- درّيه : ما هذا الهراء؟ أتظنّها ستضع قصة؟ إنها ستضع طفلًا»(٢).

ولكّن الخاتمة جاءت سعيدة، وسعدها من الحياة وليس من الفن. فلقد وضعت الممرضة طفلًا في مصعد الكاتب(٣)، ولم يضع الكاتب خاتمة لمسرحيته. فحلّت مشكلة العقم في المسرحية وانفرج جانب من الازمة، وما خسره «فكري» ربحته الحياة.

وهكذا نستخلص أن في وجود كل كاتب مثقف تسابقًا دائمًا بين الفن والحياة، بين المثال والواقع، وتاليًا تزاحمًا على الخلق والابداع. واذا كان الفن أكمل من الحياة في اعتقاد كثيرين لانه ارتفاع بها أو في الأقل تكثيف لها بأبعاد جديدة، وإغناء بوزنات كثيرة، فإن الحياة تبقى أكثر حظًّا من الفن، لأنها فرص شائعة كل يوم، وهي من السهولة والفتنة والقرب بحيث تجذب إليها أعصى الكتّاب وأعظم الفنّانين والمفكّرين.

وتطالعنا «صلاة الملائكة» بثلاثة أنواع من رجال الشأن العام، مثقفين مفكرين مصلحين: «الملك الاول» ويمثل نواهي السماء والاخلاق صافية طاهرة كما من فم نبي. إنه لمسيح آخر في كلامه همّ الانبياء العارفين حادسي الحقائق بنور القلب. يقول للفتاة:

- «الملك : .. إن بغيتي أن أراك في خير! هلمّي نسير. ما أجمل الارض لو استطاع الانسان فيها أن يبصر، وأن يحب وأن يجعل الرحمة تتدفق من نفسه

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «العش الهادئ»، الفصل الرابع، ص ٥٧١، ٥٧٣.

٢) المصدر نفسه: ص ٥٨٩.

٣) المصدر نفسه: ص ٥٩٢.

تدفّق الماء من هذا الجدول»[1].

والثاني الراهب، وهو رجل دين شابّ مسعاه شيء من درن الحضارة. لكنه عاد فأنقذ نفسه بانضمامه الى العالم:

- «الملك : هات يدك أيها الراهب!
- الراهب : ماذا تفعل؟
- الملك : أضعها في يد هذا العالم!
- الراهب : نعم أضعها في يده! الهي الذي في السموات، إني أحسّ إيماني الكامل يعود الى قلبي، كما تعود النعجة الضالة الى الحظيرة».

والثالث عالم الكيمياء، أو يقظة الضمير وصحوة الأخلاق وموقف ندامة وعقدة ذنب تبحث في الخمر عن النسيان:

- «العالم : (يجرع) أما أنا فأريد أن أملأ رأسي خمرًا لأقتل العلم غرقا. لا تحسب أني خرجت عن وقار العلماء.. لم يبقَ للعلم ولا للعلماء وقار».

فاذا بالحقيقة ثابتة لا تتغيّر في المدى الكوني، في السنن، لدى المسحاء وفي محابر العلماء، والانسان وحده يتبدّل ويبدّل المواقف في نزوعه إليها. واذا في هذا الطراز من الرجال اغتراب خلفها وبحث دؤوب عن فردوس مفقود ومملكة ليست من هذا العالم.

ولكنه اغتراب قد يضل طريقه، وقد يتجّه مُتجّه الحنين المعكوس كما في «لا تبحثي عن الحقيقة»[2]:

- «الزوج : .. إنما هي نزوة من نزواتنا معشر الرجال، كلّما ارتفعنا في أذواقنا وسمونا في عواطفنا، اشتقنا في لحظات قصار الى الهبوط كالذباب على المزابل والاقذار»[3].

ولدرجة أنّ الزوج الكاتب على الأرجح يقدّم أثر الاشياء في النفوس على الأشياء نفسها، مع أن لا قيم لهذه إلّا في ذاتها:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، المنظر الثاني، ص ٨٣٦، ٨٤٠، ٨٤٥.

٢) المصدر نفسه: ص ٧٩٤.

هي مسرحية تحكي علاقة زوج بزوجه انطلاقًا من رسائل غرامية ضبطتها الزوجة في جيوب زوجها، ولا تحكي علاقة الانسان بالحقائق الكونية الراقية وبحثه عنها. ولكن طبيعة الحوار بين الزوجين تدل على مستوى ثقافي وفكري نراه صالحًا لأن يتخذ مادة للبحث.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «لا تبحثي عن الحقيقة»، ص ٧٩٩، ٨٠١.

- «الزوج : نعم.. هذا هو المهمّ حقًّا.. أثر الاشياء في أنفسنا نحن... نبضات قلوبنا هي وحدها المقياس... تدمعين وتصفقين! تلك هي الرواية الناجحة».

والحياة الزوجيّة معه «يجب أن تُبنى على أساس الرواية السينمائية الناجحة»، فإذا بالنظرة تصبح تشاؤميّة الى الحياة[١]، والنزوع الحقيقي الباقي على غير ألم يكون في الهرب من الحقيقة، مع أن النجاح في التمثيليّة، كونيّة وعيليّة، لا يلغي كونها تمثيليّة.

ونجد من لا يقطع الرجاء بين شخوص المسرحيات من هذه الحقيقة وانتصارها. فـ«مصلح» «نحو حياة أفضل» يعي مشاكل بيئته ويقرّر قدره:

- «المصلح : عملي هو أن أبدأ بالثورة على الوضع الفاسد،أو على الأقل أشعر بضرورة تغييره..»[٢].

والغاية إصلاح الناس ومحاربة الفقر ونشدان الحياة الفضلى للبشر. وإذ يعرض عليه الشيطان يد المساعدة لاسعادهم وإصلاحهم لقاء مصارحتهم بحقيقة التعاون بينهما، يقبل «المصلح» فيرتضي بذاك خروجًا من ذاته الى الجماعة مضحِّيًا بنفسه في سبيل هناء البشر، مكرّسًا شهادة المصلحين العظماء في ألّا تنتشر دعواتهم وتتجذّر في نفوس الناس إلّا متى اغتسلت بدمائهم:

- «المصلح : سأصارحهم!
- الشيطان : سيرجمونك بالحجارة.
- المصلح : أعلم ذلك..
- الشيطان : هات يدك! الآن أنت مصلح حقيقي»[٣].

ويأتي الشيطان بمعجزته، فيمهد كل شيء ويجعله قريبًا مستطاعًا، في الحقل والعمارة والانتاج والاستهلاك حتى لنرى الفلاحين يسكنون قصورًا بحدائق. ولكن البدل المقابل جاء مكلفًا وباهظًا، فالاكتفاء في العيش جعل إنسانهم يفتّش عن ضروب جديدة للذة، وتحقيق الذات. فيعاتب المصلح شيطانه:

---

١) يرى دارسون أن المسرحية التي قوامها شخصان تعرض مأساة الشك، وحيالها لا يكون المشاهد في حضور مع عالم محسوس، فيحيا حلم مجد أو يحظى في قلبه بقلق القرارات المنوي اتخاذها، وهو في كلّ حال لا يكون قد غادر نفسه لينتمي الى العالم.

(Voir: Gaston Berger: «Caractère et personnalité» K collection, S. U. P., P. U. F., N° 8, France, 1971, pp. 102 - 103.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٨١٥ - ٨١٦.

٣) المصدر نفسه: ص ٨٢٣، ٨٢٩.

- «المصلح : أنت لم تعطِ قومي إذن الحياة الأفضل (كذا).. الحياة الأفضل هي المعنى الأفضل للحياة».

فيقّر القوي بضعفه ويعترف بأن ما يطلبه «المصلح» لا يقوى عليه إلّا الإنسان التائق المريد. وهكذا تفضي المسرحية إلى نقطة بدايتها من جديد: فالبحث عن عالم نظيف مثال كان بلا جدوى، كالبحث عن ريف نظيف بلا بهائم ولا روث. والرصيد الباقي عطش إلى مثله يواكب المسيرة الإنسانيّة ويساكن نفوس الباحثين عن غد أفضل للإنسان[1].

والنزوع الكوني هذا إلى السلام وسعادة البشر تجسّده مسرحية «الطعام لكل فمّ» في محاولات «طارق» العالم والبحّاثة أن يلغي التبعيّة من أجل الطعام التي بنيت عليها الحضارة الإنسانية.

يقول «حمدي» لزوجته «سميرة» بعد شهوده مشاريع «طارق» داخل جدار منزله:

- «حمدي : الناس لم تحلم بعد بهذا الحلم.. بالقوة التي كانت تحلم بها من قديم للوصول إلى القمر.
- سميرة : لماذا يا «حمدي»؟ أترى الإنسانية كالطفل الذي يفكّر في لعبته قبل لقمته؟
- حمدي : ولماذا لا تقولين إن الذين يفكرون للإنسانية ويحلمون لها لم يجوعوا.. ولم يشعروا بجوع الآخرين؟..»[2].

فالطبقية في هذا العالم البائس ما عادت بين صنوف الشعب الواحد، لأنّها أضحت بين الدول، عظيمها والضعيف:

- «طارق : ... من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع. إن الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية..».

وهو نزوع إلى العدالة الكونية تتقزم حياله عدالة الافراد. فـ«طارق» لن يتوقف عند كتم أمّه عنه وعن أخته «ناديه» أمر زواجها من ابن عمها الدكتور «ممدوح» بعد الميتة المشبوهة

---

١) العطش نفسه نقع عليه في مسرحية «الشيطان في خطر» («المسرح المنوّع»، ص ٧٩٤).
ولكن في موضوع مختلف التوجهات والابعاد. فالشيطان في هذه المسرحية يأتي الفيلسوف ليعطيه حلًّا ينقذه من الخطر بعد أن تفاقمت الحروب، وشكلّت خطرًا على مستقبله مع البشر. ولكن الغاية الشريفة المتمثلة في هذا العطش إلى السلام يلغيها الشرّ الكامن باستمرار وجود الشيطان، في حين أن عطش المصلح في «نحو حياة أفضل» شريف الهدف والغاية أيضًا بعد إسقاط دور الشيطان.

٢) توفيق الحكيم: «سميرة وحمدي»، الفصل الثالث، ص ١٧٤.

لأبيهما:

- «طارق : ثقي يا نادية أن مشروعي هذا هو العدالة.. العدالة كما يفهمها عصر الذرَّة.. وعصور الغد.. أما عدالة «هاملت» و «أليكترا» فهي مجرد كلمة جميلة لم يعد يحق لاحد في عصرنا أن يضيع حياته من أجلها».

فسقطت القيم والمبادئ المبنية على أساس المصالح والأنانيات الفردية ليحلّ مكانها ما يفيد الإنسان كمجموعة تتشارك همّ الحياة والمصير.

ويتعمّم الحلم، تنتقل القضية الإنسانية الشريفة من يد إلى يد، وإيذانها رؤيةً جديدة وانتماء آخر، فرسالة «شاكر» صديق المقهى يمزّقها «حمدي» صائحًا: «سخافات.. سخافات»، لأنّ فيها مجرّد إعلان بـ«انتصار أبو عفان» على «أبو درش» في عشرة طاولة مدهشة[1].

وفي المسرحية رموز موفقة للشروط الواجبة بغية تحقيق هذا الهدف الأسمى. فإثر سقوط قشرة الحائط السحري الذي تتتابع فيه أحداث أسرة العالم داخل المنزل، يتمنى «حمدي» لو تعيد «عطيّات» الجارة غسل شقتها لتعود المياه فتتسرب إلى حائطه مرة أخرى ويُسحر من جديد، وكأنّما في هذا التمني اشتياق إلى النظافة بمفهومها التاريخي، وإلغاء لمساوئ التراث ربّما، وخروج من قمقم التقاليد والأيام المتشابهة ليولد الإنسان المثال. ولكنه سرعان ما يطّرح النزوع الغيبي ليبدأ بنفسه سعيًا إلى جبل الحلم، فالقضيّة المحقّة أعظم من صاحبها، وهي لا بدّ واجدة مريدين وأتباعًا:

- «حمدي : (وراء الميكروسكوب) كم أندم على ذلك الشطر من عمري الذي ضاع؟
- سميرة : تستطيع أن تبدأ من جديد.
- حمدي : ليس كما ينبغي.
- سميرة : مهما يكن من أمر فأنت الآن لا تضيّع وقتك.. وهذا هو المهم»[2].

وهكذا يهيّئ التحوّل في الشخصية الفردية فرصة التكامل للشخصية التاريخية للأمة وللإنسان في رحلتهما إلى الطعام العام عن طريق العمل والحلم والبحث والتنفيذ[3].

ويتداخل الحلم والواقع في نهاية المسرحيّة بأن يحسب حمدي زوجته العازفة على البيانو

---

١) توفيق الحكيم: «سميره وحمدي»، الفصل الأول، ص ٤٣ - ٤٤، ٧٣، ١٠١ - ١٠٢، ١٠٦.

٢) «علي حموده» الدكتور في الآداب المتخصص في علم النحو وحروفه الجارّة نراه هو الآخر في «الايدي الناعمة» يهجر اختصاصه إلى حيث العمل المنتج للحضارة، فلكل عصر هرونه الرشيد، وهرون الرشيد هذا العصر هو الصناعة الكبرى على حدّ تعبير «سالم».
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الأيدي الناعمة»، الفصل الرابع، ص ٣٤٧.

٣) توفيق الحكيم: «سميرة وحمدي»، الفصل الثالث، ص ١١٧، ١٦٠ - ١٦١، ١٧٧ - ١٧٩.

الفتاة «ناديه» العائدة بحلمها الجميل، تبدأ الخطوات الأولى على طريق الأمل في تحقيق الطعام لكل فم، لأن الطعام هو الحرية[١].

ويرتدي الإصلاح ثوب المآسي في مسرح الحكيم، فيتصبّغ بالدماء، فنبصر طبقة خارج زمنها، تحيا التعارض التام بين معتقداتها ونوازع البيئة و «أغنية الموت» خشبة لمثل هذا المأزق على صعيد المثل واستحالة تحقيقها.

فـ«علوان» الذي أودعته أمه «عساكر» قريبًا لها في القاهرة، وهو ابن عامين، وربّته على أخذ الثأر للعزايزة، دخل الأزهر ولبس العمامة، وتمنّع في زيارة إلى الريف عن قتل «سويلم الطحاوي»:

- «علوان : ... هذا الاجتماع بأهل البلد هو لي من أهم الأمور.. ألم أقل لك يا أمي الساعة أني جئت لأمر عظيم؟»[٢].

وما الأمر العظيم إلّا حثُّهم على نهضة معيشيّة اجتماعية. فلا يؤاكل إنسانهم الحيوان، ولا تطلى جدرانهم بالطين وروث البهائم، فنشعر بكلامه إلى أمه حسًّا مدنيًّا وبنسائم تغيير عن طريق العلم والثقافة، تهبُّ معه على الأرياف المتخلّفة.

وتختار الأم قتل ولدها بواسطة ابن عمه «صميده»، فخير لها أن يقال قُتل، من أن يقال هرب من ثأر أبيه.

فحُدَّ من نزوع الإنسان إلى التغيير، ومن شوق الأرض إلى حلل الحضارة، ولكن لوقت، وطغى احتراب المحتربين على مواعظ المصلحين[٣].

وفي «حماري والجنة والنار» شيء من الإدانة لكل محاولة إصلاح في مرآة الزمن، وكأنما الحكيم يقّر عن طريق الفكاهة السوداء بلا جدوى كلِّ إصلاح، وبحتمية المصير العبثي الناجم عن لا عقلانية الوجود. فالأدباء المفكرون «الحاج الهيكل» و «العقّاد» و «توفيق الحكيم» و «طه حسين» ثم الصحافي «أحمد الصاوي محمّد» أوصدت عليهم أبواب الجحيم فمنعتهم المغادرة

---

١) يرى «أدلر» أن الفضول وحب الاستطلاع والرغبة في معاينة كل شيء تشكل دليلاً على شعور أصلي بالخطر والشك يحاول الشخص تعويضه.

(A. Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 243).

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٧٧٥ - ٧٧٦.

٣) وفي «لزوم ما لا يلزم» يتهم المصلحان، الافغاني وغيفارا، حاضر الأمة بالفراغ والجنون احتفالاً بقشور الحياة دون جوهرها، وبما أن المحقق لم يتخذ موقفًا من خصام الرجل والخنفس الطويل الشعر، فإن النزوع إلى الإصلاح لم يترجم وبقي شوقًا بغير وعاء، ملقيًّا على باب الانتظار الطويل.

إلى الجنان، وكلّهم أنفق حياته في سبيل الإصلاح والتنوير. فالأعمال التي نقوم بها ونحتسبها ذات قيمة حتى نمنحها العمر والجهد، تبين مهازل في جوهرها ولا احتساب لها في زمن الحقيقة أمام شمسها الشارقة[١]. وكأنما لا غاية من كل نزوع غير طبيعته نفسها، وسواء من بعدُ باءت أعمالنا بالفشل أم أصابت أهدافها، وقد يكون الأجدى أن نعيش كبقية عباد الله الصالحين، نأكل الأثمار ونسامر الأطيار ونغازل الحُور، كما قال الصحافي في خاتمة المسرحية.

وهذه الفكاهة السوداء، البديل للاستسلام الحزين لمنطق اللاعقلانية في الحياة الاجتماعية، واكبت كل عمل للحكيم ترافق فيه وحماره في رحلة الإصلاح. نسمعهما يتحادثان:

- «الحمار : ألم تفكّر في الانضمام إلى حزب من الأحزاب؟
- الحكيم : لماذا؟ القهوة التي أجلس فيها الآن مريحة جدًّا وتعجبني للغاية... ولا أريد بها بديلاً»[٢].

ويهزأ من الحمار، وجهه الآخر، المزمع على تأليف حزب:

- «الحكيم : حزب من الحمير؟
- الحمار : ولِمَ لا؟
- الحكيم : أوَتظن أنك أحدثت جديدًا في السياسة؟»[٣].

فالمصلح في غربة ولا أتباع له، لأنّه لا يرضى لقلمه أن يسخّر في عبوديّة ارتهان، ويبقى حمارًا لأنّه ينزع إلى الحرية ويدعو إليها، حرية اجتماعية لا بدّ منها لوعي قومي شامل، فلا يقوى على تأليف حزب يكسبه ألقه الجماهيري، إذ لا يجد الحمار الذي يجرؤ على الاعتراف بأنّه حمار، فيتأهّل للانضمام إلى هذا الحزب السامي الأهداف:

---

١) توفيق الحكيم: «حماري وحزب النساء»، ص ٦٧ - ٧٨.
٢) توفيق الحكيم: «حماري ومؤتمر الصلح»، ص ٥٩ - ٦٠.
٣) الحمار هو أقدم الرموز لكل ما هو «تحت» بالمعنى المادي والجسدي المرادف للموت والولادة في آن. يكفي أن نذكر Apulée وحماره الذهبي، رمز المبدإ المادي والجسدي في أساطير القديس فرنسيس الأسيزي. وفي الأدب الروسي نقع على إيماءات إلى الحيوية التي تتمتع بها شخصية الحمار (أبله دستيوفسكي)، كما أن لنهيقه وجودًا أساسيًّا في قصيدة بلوك «حديقة الشحارير».

وشيء من حكايا الحمار Brunellus في «مرآة الأغبياء»، ذاك الذي ذهب في رحلة للتخلص من ذيله، فدرس اللاهوت والحقوق في باريس، وارتسم راهبًا ثم أسس طريقة إلى أن قبض عليه سيّده القديم.

(Voir: Mikhaël Bakhtine, op. cit., pp. 44, 86 - 87, 348).

ونرى أن الحكيم استوحى هذه الشخصية إستيحاء إيمائيًّا، ولم يتخذها بالمعنى الرمزي الذي شاع في القرون الوسطى الأوروبية.

- «الحكيم : لا مانع عندي الآن من تأليف الحزب.. إجمع الحمير!
- الحمار : هنا صعوبة بدت لي الآن.
- الحكيم : ما هي؟
- الحمار : هل تظن من السهل أن نجد الحمار الذي يعترف بأنّه حمار؟»[1].

وفي «الحمار يفكّر» و «الحمار يؤلّف» مظهران لوجه واحد هو رجل الإصلاح: الحمار والكاتب.

فالحمار هو المصلح الاجتماعي الذي تعوزه الطريقة لإيصال أفكاره، وهو رمز الإنسان العارف الساقط الساخر الحزين منذ أن غدا صوتًا في البريَّة. والكاتب هو الحمار أيضًا، ولكن إزاء مرآة، وهو الوجه الهادئ الذي لم يقطع صلته بالمجتمع، فكأنّه الخيط الكلامي الباقي سلك اتصال مع الحقيقة. وكلاهما يفكّر، والتفكير مظهر من مظاهر وجوده.

- «المؤلف : تفكّر؟
- الحمار : مثلك تمامًا.. ألم يقل فيلسوفكم: «أنا أفكّر إذن فأنا موجود» وأنا أقول لك: «أنا موجود، إذن فأنا أفكّر»[2].

مع أنّ أحدهما أبطأ من الآخر، والحمار هو الأذكى، فيؤلف للناس التي تترك السطور وتقرأ ما بين السطور، ويأسف لأن «الكلمة اليوم فقدت احترامها»[3].

وفي «بنك القلق» إيماءات ولو سريعة إلى الأزمة التي يحياها المثقفون، يعرضها توفيق الحكيم، مشيرًا عبرها إلى المخاض العسير الذي تحياه أمة في ترقّبها التحوّلات الكبيرة داخل حياتها.

فالزبون رقم ٢ يعي بحسٍّ وطني رهيف حالة من الإعاقة في بنية النظام، ويقلقه الانحطاط العام في هيكلية الدولة.

والزبون رقم ٣ مشبع بالثقافة الدينيّة حتى ليرى كل مظهر تجديدي في طرائق العيش والسلوك حالات من الإلحاد تشكل خطرًا على المجتمع[4].

والزبون رقم ٥ عينان تبصران ما وراء حدود وطنه، ووجدانٌ تسكنه هواجس الحروب

---

١) توفيق الحكيم: «حماري ومؤتمر الصلح» ص ٦٢، ٦٧.

٢) توفيق الحكيم: «الحمير»، «الحمار يفكّر»، ص ١٥ - ١٦.

٣) توفيق الحكيم: «الحمار يؤلف»، ص ٤٦، ٧٧.

٤) توفيق الحكيم: «بنك القلق»، المنظر السادس، ص ١٠٤ - ١٠٥.

والحضارة الصراعية في العالم غير الواضحة الأهداف.

أمّا الزبون السابع فأزمته أزمة حرية ويطالب بفسحة للصراخ والتعبير الحرّ، فيعطي وجوده حقيقة معناه[1].

وكأن هؤلاء على باب وعود لم تتحقّق، يمنون النفس بسواها، والمطلوب غير ذاك كليًّا، أقلّه، على الأرجح، وعيُ أمكنتهم في دورة التاريخ وقافلة الأمة التي تسير فيه. فهم عبر نوازعهم يعكسون حيرة نفوسهم، ومن خلال اعتراضاتهم يسجّلون قلق وجودهم وهو يتعاظم ويكبر فيما محيطهم تجّف داخل عروقه ماويّة الحياة، وتتقلّص دائرة نورها فلا يواكب الحضارة.

وإزاءهم جميعًا تبقى عين القدر المراقبة للأحداث، مرتسمة في أفق الفعال الإنسانيّة، وضميرًا يضيء، يتهم، يُثيب، ويعاقب، كالدرويش في «يا طالع الشجرة».

فتذاكر القطار – الزمن هي من أبسط الأمور، وهي بمثابة شهادات ميلاد، رمز التناسل في الكون:

– «الدرويش : هذا في غاية البساطة.. الاتيان بتذاكر قطارك هذا هو من أبسط الأمور (يضحك) تذاكر قطارك هذا.. بسيطة.. بسيطة»[2].

وهؤلاء المواليد يجب أن يكونوا للشجرة – الامة، فتنمو وتتعاظم متى وُهبت الحياة وقوبلت بالتضحيات:

– «الدرويش : إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان.. فإنّها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات».

وكأنّها دعوة أخيرة يتساوى فيها رجل الفكر وسواه من أبناء الأمة، فيتهافتون جميعًا بكل متناقضاتهم، وبرضى يقبلون، كلّ في ميدانه، بأن يصبحوا سمادًا لشجرة واعدة على مفارق التاريخ، وعدَ الأمة للتاريخ نفسه بأن تصدّع التربة وتقوم من بين الأموات.

وإذا كان لا بدّ من الإجمال في رؤية توفيقيّة إلى نوازع هؤلاء أهل الرأي والثقافة داخل مسرح الحكيم، فإننا نعيد استذكار الخطوط الكبرى لمناحيهم فنرى:

---

١) توفيق الحكيم: «بنك القلق»، المنظر السابع، ص ١٢١، ١٢٤.

٢) توفيق الحكيم: «يا طالع الشجرة»، القسم الأول، ص ٨٣، ٩٩.

- أنهم معلّمون يشقّون لهم دروبًا في حياة الناس محمّلين بزاد تراثي عتيق، فيتجاور في شخصياتهم قديم مكتسب وجديد يتطبّعون به عن طريق العدوى المعيشية والاحتكاك اليومي بالناس؛
- وأنهم فنّانون مخرجون هامشيُّون، أو مغنّون يمجّدون العاطفة الذاتيّة، فلا يخرجون من شرنقة نفوسهم إلّا لمامًا، أو مثّالون ثنائيّو الانتماء بسبب من رؤيتهم خطأً تعارضًا بين الفن والحياة، فيمضون حياتهم بحثًا عن شبح سعادة موهومة، وتخومِ فردوس لا وجود له، وعلى استعداد جميعًا للاستعاضة عن هذين بحفنة من مال القوم أو بمراتب في ديارهم تصمت فيهم إلحاح المطامح؛
- وأنهم مؤلفون في حصار من المآزق، فلا حب المرأة يريحهم ولا العصر والإنسان، ويعيشون الغربة بتشاؤميّة يائسة أحيانًا، والعطش إلى السلام والسعادة رفيق كياناتهم الباحثة عن التغيير؛
- وأنهم مثقفون يجسّدون حالات من السخط العام، وبغير أسباب معلنة واعية، فهم في مجرى الزمن غير قادرين على التحكّم بالأحداث، لكي يأتي ما في خارج نفوسهم على مثال ما في دخائلها غنى وشفافية.

هؤلاء مع أشقّائهم أهل الاختصاص، أطباء ومحامين وصحافيين، هم الفئة المجدّدة لنفوسها ومقاماتها داخل إطار الطبقة المتوسطة، وهم إذا ما قيسوا بالموظفين أو العمّال أو الأجراء ليسوا بمنتجين بالمعنى المادي الصرف للكلمة، لأنهم من إدارة شؤون المجتمع والامة في قلبها، وإن في الظل، يجمّلون المسيرة الاجتماعية والإنسانية أو يصلحون(١) ويبلّغون رسالة ما، أو يعيدون صياغة الأشياء.

وهؤلاء يمثّلون معًا هذا المدى من التراقي الفكري والحضاري الذي يتوق إليه الناس في مختلف الطبقات والفئات، لأنّ كل واحد فيهم يوحي لمحيطه وزمنه بالجهد الخاص، ولكن الكبير، الذي بذلته أجيال لتصنع منه نموذجًا حكيمًا يفهم في كل شيء يمتّ إلى المعرفة بمعناها الثقافي والحضاري، فتشّع من داخله إشعاع المضباح في ما يكتنفه من مساحات ظلام.

والمتجدّدون هؤلاء قوّتهم في قدراتهم المعنوية، ولكنها قدرات قد تؤهّلهم في المقبل من الأيام، متى استمرّت فيهم وفي أُسَرهم، لكي يشكلوا الواجهة في الأمّة، أقلّه على الصعيد التمثيلي الحضاري، ليتوسّع انتشارهم من بعد فيحتلّوا الصفوف الأولى في التخطيط السياسي

---

(١) François Châtelet, Encyclopédia Universalis, Vol. 9, p. 1251, col. 1.

والقيادي بشكل عام.

ولعلّ القوة الأساسية لهؤلاء أنهم يكتفون في حاضرهم باتخاذ المواقف ولا ينخرطون في مؤسسات حزبية، وإن انتموا فلكي تصبح هذه الوعاء الاجتماعي الضروري لإسماع أصواتهم، وعبرها طرازًا أعلى للتجرّد المرادف للمثل العليا في البعد الشعوري للكلمة، ويتبوّأوا لاحقًا سدّة الريادة داخل الامة في سعيها التاريخي.

إذًا.. فئة المتجدّدين هذه عن طريق الاختصاص العالي والفكر والثقافة، هي في الحقيقة نتاج طبقة وليست بطبقة[1]، فإنسانها حلية لبيئته أو وسيط من وسطاء المعرفة وتاليًا عامل مساعد في التنامي الاجتماعي والحضاري العام.

وإذا كان مسرح الحكيم قد قدّم في هذه الفئة من الطبقة المتوسطة طرازًا من الرجال مكبلاً بقيود اصطنعتها له الحياة بأشواكها وعوائقها، فإننا لنرى فيهم مجتمعين، إيماءات مهموسة أو مجهورة، بحالات انتفاضات مستقبليّة تتهيّأ خلف سجف الأيام. فهم، على الرغم من مزاياهم التي تعطيهم لون الفرادة في مجتمع يتحرك نحو الحضارة، وإنْ بخطى وئيدة، نراهم يعيشون حالات من السخط العام أو «الرفض الإجمالي»[2] بتعبير لأندره مالرو André Malraux. أما عن الأسباب فلعلّها عقدة الدونيّة في المراحل الأولى من حيوات هؤلاء، والشعور بالغبن والحرمان نتيجة التربية القمعيّة في مجتمعنا الشرقي، وضيق ذات اليد بسبب من التفاوت الطبقي ومحدوديّة القدرة لدى بعض الأسر المتوسطة والفقيرة. وهذا الشعور بالحرمان يتسبب في نشأة روح العدوانية؛ ولمّا كان من الصعب بل من المستحيل أن يهاجم المحروم الدافع الأساسي لإحداث هذا الشعور، فإن البحث عن البدائل يبقى واردًا في كل حين، ومنها أن تتحوّل هذه القوى الدفينة إلى طاقات مجتمعيّة، تمنح حاملها الديناميّة الكافية لتحقيق ذاته في الوجود[3].

وهذا التحقيق للذات قد يجعل من هؤلاء، ذات يوم، طليعة المطالبين بالتغيير الشامل في هيكلية الحياة والنظام السياسي. فينتج «الشكل المأساوي للاستقالة[4]» من الوجود، وهذا هو حالهم في أحزانهم داخل مسرح الحكيم، هجمةً لبسط نفوذهم على الحياة الاجتماعية والسياسية بغية تسييرها وفق مُناهم وسننهم ومثلهم العليا.

---

١) François Chatelet, op. cit., p. 1252, col. 2.

٢) André Malraux (1901 - 1976) écrivain et homme politique français, cité par Guy Dingemans, op. cit., p. 517.

٣) J.L. Villa, «Médecine et Hygiène», 5 Novembre, 1969, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 519.

٤) A. Malraux, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 517.

بهذا المعنى نفهم أن البؤس بشكله المادي لا يكفي ليتسبّب في اندلاع الثورات، فهذه قد تنطلق شرارتها إثر عهد من البحبوحة، وحتى داخل الأمة المتحضرة الثريّة والمثقفة(١)، والسلبيات المادية كلّها، من بؤس وجوع وعوز، لا تقدّم إلّا عنصرًا من عناصر الثورة التي تتحضّر، وليس الدافع المقرّر للازمة(٢).

وإذا كان هؤلاء المتجدّدون يعيشون مثل هذا الشعور العميق بانتفاء العدالة، وهم، بأهليتهم الثقافية والفكرية، سقفُ المطامح الذي تتشوّق إليه الطبقات كافة، فكيف تكون إذًا حالة العامة والفلاحين في مسرح الحكيم؟ هل يضمر هؤلاء أيضًا، بحكم انتمائهم إلى «عالم»(٣) مشابه، نزعاتٍ إلى التغيير أم إنهم يكتفون بجاذب الاثراء كطريق إلى المباهج وامتلاك الزمن؟

أفكار نرتقب من الفصل الثالث توضيحها، إنّه: طبقة العامة والفلاحين.

* * *

١) A. Joussain, «La Loi des Révolutions», Flammarion, 1950, p. 22.

٢) E. Faure, «Prévoir le présent», Gallimard, 1966, p. 110.

٣) يرى بعض الدارسين أن وعي الانتماء إلى طبقة من الطبقات ليس متعلقًا بالضرورة بعامل الثروة أو الفقر، لأنه راجع إلى افتراض النفس جزءًا من «عالم»، فلا يقاس بسلوك أو بنشاط.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 317).

الفصل الثالث: العالم الثالث

تمهيد:

إطّلعنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب على النزوع الطبقي لدى فئات الطبقة المتوسطة في مسرحيات توفيق الحكيم. فاستعرضنا أشخاصًا من الموظفين ثم من أهل الاختصاص والرأي والثقافة، ورصدناهم في تحرّكهم الحيّ عبر الأحداث التي تمليها المواقف، وأضأنا، إمعانًا في التوضيح، ما ترسّب في نفوسهم من تأثّرات دفينة أحيانًا قد تشكّل عوامل خاصة في تكييف أفعالهم وردّاتها، وترصّدنا غاياتِهم وأهدافَ طموحاتهم في محاولة لربط نزعاتهم الخاصة بمجتمع يحيا بالفعل هو الآخر حياة آدميّه.

ولقد أدخلنا صنوفًا من المهن ذات الطابع الحرّ، قياسًا على مبدإ الثبات الذي خصصنا به الوظيفة بشكل عام، فتسنّى لنا بذلك، بعد دراستنا النزوع الطبقي لدى الموظفين في القطاعين الخاص والعام، أن نعرض للطبيب والمحامي والصحافي، ثم لمهن حرّة ذات علاقة مباشرة بالفكر والفن، وترتبط ببعدٍ إصلاحي للمجتمع وللحياة، فأفسحنا في الاطلاع على شيء من حياة المعلّم وأهل الفن، مخرجين وممثلين ومثّالين، وعلى شؤون من أصحاب الأقلام بشكل عام.

وخلصنا في حينه، عند نهاية كل قسم، إلى غايات كعلامات نهائيّة تُوسم بها هذه الفئات من الطبقة المتوسطة، أهمّها ما يتوافق والمنحى العام للانسان المشاهَد حتى الآن بمفهومه غير الطبقي الخاص، من سعي لامتلاك اللحظة العابرة، وهي الصورة الحيّة لكل عمر يفترسه الزمن، الى جانب محاولات أهل الرأي والثقافة خصوصًا لإبراز وجودهم وشخصيّاتهم، أو الانكفاء بيأس وراء حدود هذه اللحظة العابرة، حتى تسنح فرصة تهيئها الأيام فتكون لهم اليد الطولى في إضفاء أحلامهم وسننهم على عالم مستقبلي يعدّ لهم في الخفاء.

ولئن كنّا قد ختمنا الفصل الثاني بما ينعت أهل الرأي والثقافة من فئات الطبقة المتوسطة بالمرارة والتشاؤم على الرغم من مظاهر العبث والمجون التي تضمّنتها المواقف والمناظر المسرحية، فإن عملنا هذا توخيناه حكمًا أوليًّا على شريحة اجتماعية وعت قدرها، والوعي ظاهرة إجتماعية، وثمرةُ حياة الإنسان في المجتمع[١]، وتجمّع لديها مقدار هائل من الألم والخيبة نتيجة اضطلاعها بدور المتفرّج أكثر من قيامها بدور المشارك أو المنشئ المعبّد لطرق أكثر حداثة ونزاهة في التاريخ الحضاري والسياسي للأمة؛

---

١) K. Marx, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 336.

وتوخّيناه ثانيًا كتمهيد لفصلنا الراهن هذا والخاص بنشاط ونزوع طبقة العالم الثالث. فأصحاب المهن الحرة وذوو المؤهلات الفكرية والفنيّة، يقفون حقًّا في وسط الصفوف ما بين الطبقات الرأسمالية(١) وطبقة الأجراء والعامة، لأنهم ليسوا هؤلاء وليسوا بأولئك، فطبقتهم تلائم الأولين في أعلاها، مطامح ومطامع، وتتداخل مع الطبقة الدنيا تداخلاً يحتّمه تنامي الرأسمالية وامتصاصها القدرات حتى الاحتكار، ولذلك يجزم بعضهم بأن الطبقة المتوسطة هي ذات نزعات مناوئة للرأسمالية بشكل عام، ومن الممكن أن تتحالف إلى بعيد مع الطبقة العمّالية في نضالها ضدّ الاستغلال(٢).

ونلحظ هنا أن ردّة الفعل العاطفيّة هذه، مضافةً إلى شعور بالغبن وانتفاء العدالة، هي القوة الحيّة الفاعلة التي ترتكز عليها الماركسية لإثارة روح الامتعاض والثورة في الإنسان المتألم، على أساس الحق المشروع في الدفاع عن النفس(٣).وهذه المقولة، إن دلّت على شيء، فإنما تدل على التلازم الاجتماعي الإنساني، بين الطبقتين المتوسطة والدنيا موضوع دراستنا الراهنة، وعلى صوابية منهجنا المتّبع في ترتيب الطبقات لإبراز نوازعها.

ومتى أنعمنا النظر في حقل المسرحيات الحكيميّة بحثًا عن منطلقات أو نقاط ارتكاز لدراسة الطبقة الأخيرة في الهرم الاجتماعي المصري، نجد صنفين من الناس متباعدين ومتقاربين في آن هما: عامة الشعب والفلاحون من جهة، ثم التائهون والمتسكّعون من جهة ثانية.

فالفريقان هذان لا رابط طبقيًّا بينهما من حيث المبدأ بالمفهوم المادي للكلمة، بحيث يتشاركان الوعي لقضية واحدة، أو تصهرهما آمال مشتركة أو توحّدهما انتماءات عقدية أو سياسية محدّدة. ولذلك هما متباعدان. ولكنهما في الوقت نفسه ينموان في أرضية واحدة، ويغتذيان عناصر الكبت أو الحلم أو الشعور بالإهمال والتململ من الأوضاع، فيستقيلان في الحاضر من الجهد العام للأمّة، ويؤلفان معًا ذاك الخزّان الهائل من الطاقات النفسية والشعورية المشحونة التي بواسطتها ينطلق نفير التغيير في تاريخ الشعوب. وبذلك هما متقاربان.

فالتباعد بسبب من نشأة الحاضر، والتقارب نتيجة التقاء رؤاهم المستقبليّة. وما فرّقته المنازل أو المراتب والتصنيفات الاجتماعية في وقت من الأوقات، قد تزيله الظروف، فتتداخل

---

١) او البورجوازية في منطوق كتابنا، (راجع الفصل الأول، ص ١٤).

٢) Georges Bourgin et Pierre Rimbert, «Le Socialisme», P.U.F., Que sais-je?, N° 387, 12ème édition, 1976, p. 39.

٣) G. Dingemans, op. cit., p. 327.

الأسباب المادية والمعنوية لتخلق حالة نفسيّة هي مقاطعة «العالم الثالث، إن صحّ التعبير، داخل الهرميّة الطبقيّة، وهو عالم معافى لأنّ فيه نبض الشعب وحرارة البحث الدؤوب عن معانٍ جديدة للحياة.

فكيف يبدو هذان في تباعدهما والتقارب؟ وهل تختلف تطلّعاتهما عن النزعات التي رأينا في الطبقتين السابقتين؟

إستفهامات لقسمين في هذا الفصل:

١) عامة الشعب والفلّاحون،

٢) التائهون والمتسكّعون،

نلحظ بعد الإجابة عنها خلاصات إستنتاجية نقارنها بما توصّل إليه البحث في خاتمة الفصول السابقة.

١ - عامة الشعب والفلّاحون:

منهم الخادم والسائق، والعشّي، وصاحب المقهى الشعبي، والبائع المتجوّل في الأحياء، والحلّاق القروي، والفلّاح المتألم لمسعاه وراء الرغيف في معجن الأغنياء وهو أساسًا جنى يديه.

كلّهم وجوه حياتيّة تذكّر بملحمة الإنسان في صراعه مع القدر، ولكنه صراع خفي غير واعٍ إلّا نادرًا. فهؤلاء الناس، غالبًا ما يجرون في قنوات الرحيل المستمرّ، مأخوذين بزمن متجزّئ تبعًا لخصب مواردهم أو نضوبها، فتارةً لهم وتارةً عليهم، في أبسط مقوّمات العيش، حتى لينحصر وجودهم بين استقبال رغيف وترقّب آخر، فتفرّ الأيام وهم بعد على أبواب انتظارات أخرى لآمال لم يتحقّق منها إلّا القليل.

إذًا.. من نتيجة هذا السعي الدؤوب أن يعيش الإنسان من هؤلاء بين دفّتي الحاضر، يومًا يومًا، بانحناء كليّ للواقع الراهن واستسلام لمشيئة خفيّة، فتبدو أعمارهم مرتجلة ارتجالًا دونما تخطيط أكيد واعٍ لما بعد لحظتهم اللاهثة.

ولكنّ هذا لا يعني انتفاء نقاط ارتكاز نادرة في حياة هؤلاء، أو علامات نزوع تعويضية تنتشلهم من رتوب أيامهم وتمدّهم بعزم المتابعة، كمثل رشوة من الحياة نفسها فيستكملوا أدوارهم فيها، خصوصًا أن الرغبة في التقدّم وتحسين الأوضاع، وأمل النجاح حتى في أبسط

شؤون ومظاهر الوجود، هي أساسية في الطبيعة الإنسانية[١]، وإلّا فما معنى استمرار هؤلاء في شروط لعبة لا يمتلكون منها نصيبًا للفوز في ناحية من النواحي؟

أ – ففي «المرأة الجديدة» رجلان من عامة الشعب وامرأة[٢]: فـ«حسن» خادم خديث في دارة الثري «محمود بك» ومع ذلك نراه ينغمس بسرعة في أجواء هذه الطبقة من مغترفي اللذائذ، فلا يترك سانحة إلّا ويسترضي خلالها سيّده أو يحذّره من جريرة رذيلة أو مغبة خطر مداهم:

– «الخادم : (يقترب من محمود ويقول خافتًا بابتسام) دي واحده ست؟».

أو نرى خادم «سليمان بك حلمي» يتواطأ مع سيّده المطالب بديون كثيرة فيقول للمحصّل:

– «الخادم : ... يعني إذا كان سيدي هنا مش كنت أقولك؟ مش عيب؟[٣]».

وجهان منتميان إلى عالم جديد، في هجرة من الأصالة الريفية على الأرجح إلى أخلاق المدينة ودجلها. فيبدأ الأمر مع مثل هذين من الخدم استرضاءً لأسيادهم واحتواءً، ليصبح من بعدُ تطبّعًا يحلّ محل الطبع في تسريع غير واعٍ لرحلة الشخصية الإنسانية عبر أحداث الحياة نحو الأمان والدفء الاجتماعي.

وقد يبلغ الأمر مع المسنّين من هؤلاء حدّ إسقاطهم ألقاب سادتهم، فعل «الداده زينب» وهي تخاطب «محمود بك» والد «ليلى» ربيبتها:

– «دادة زينب: (تجلس على كرسي) إلهي ما نعدمك يا «محمود» يا ابني.. جمّد قلبك يا خويا وخليك جميل..»[٤].

فيتوارث الأغنياء الناس من خدم ومربيات[٥]، حتى تُلغى كلفة الألقاب معهم وتقوم إلفة تُسقط كل نزوع خارج إطار المهمة الأساسية المنوطة بهؤلاء، وتزول الخصوصيات والفوارق

---

١) Guy Dingemans, op. cit., p. 324.

٢) لا بأس هنا في استعراض بعض الوجوه الانثوية مع خدم المنازل والقصور، لتداخل بين واقع المرأة وواقع الرجل في حدود هذه الطبقة الدنيا من المجتمع، جهدًا جسديًا وعملًا يدويًا. ثم لعدم توفر العدد الكافي من النساء العاملات في مستوى هذه الطبقة داخل مسرح الحكيم، بحيث نفرد لهنّ قسمًا على حدة في الفصل الخامس من هذا الكتاب الخاص بالمرأة في طبقات المجتمع المصري.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الأول، ص ٥٥٧ و ٥٦٧، الفصل الثاني، ص ٥٧٧.

٤) المصدر نفسه: «المرأة الجديدة»، الفصل الأول، ص ٥٦٤.

٥) زينب هذه هي مربّية «محمود بك» أيضًا على الأرجح.

الاجتماعية لتساوي العاطفة الإنسانية ما بين السيّد والمسود.

وقد يلزم بعض هؤلاء دارات مخدوميهم فيتجذروا في تربة جديدة معرضين عمّا سواها. فـ«إدريس» «الخروج من الجنة» أمّي خدم «مختار» وصحبه في بيته الزوجي أولًا، ثم في عزلته. ولعلَّ أميّته[1] هذه في منزل كاتب هي التي منحته ميزة الاقتصاد في الكلام والبراءة أيضًا، فيتجسّد في شخصه ذاك الانحناء للزمن، والقناعة بالحاضر، واختصاره عمرًا بكامله في فعل وفاء ورعاية لسيّده.

وتمتد السنون فتكسب الخادم من هؤلاء حصانة ودالّة على أسياده. فـ«بسطويسي» «الحب العذري» يقول لسيّده الثري البخيل «عبد الغني بك خليل»:

- «بسطويسي: الحمد للّه! العشرة الطويلة لها حكمها.. وعلى رأي المثل: «نذل نعرفه أحسن من كريم ما نعرفه!».

وهو كسيّده بعيوب كثيرة ويعترف بوجودها فيه، وكأنّما المدى الباقي من حياته غير كافٍ لاستصلاحها:

- «بسطويسي: (كالمخاطب نفسه همسًا) كل منّا متحمّل صاحبه بعيوبه!»[2].

فنشعر في شخصه تأسفًا لرحيل أيام ضاعت في الغفلة، وحسرة لغياب فرص جديدة بغية تجديد الذات.

إنّ «بسطويسي» هذا رمز لجيل من الشعب الصابر على المكاره، يؤجل في قراراته سورة غضبه، ويمنّي النفس بالوقفيّة، ولا خيار له في ألّا يرضى بالقليل، حتى ليصبح في فرح أسود وغبطة دامعة، ولا بدّ منهما مع ذلك لاستكمال درب:

- «عبد الغني بك : الجبن الرومي! بقرش صحيح وأمرنا إلى الله... خذ يا «بسطويسي» قسّم هذه القطعة تقسيمًا مضبوطًا: الثلثين لي أنا.. والثلث لك أنت والفيران..

- بسطويسي : (صائحًا) الثلث بأجمعه.. لنا وحدنا.. أنا والفئران؟ هذا تبذير!»[3].

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الخروج من الجنّة»، الفصل الثالث، ص ٤٠٧.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «الحب العذري»، ص ٤٢٤.

نشير هنا إلى أنّ في هذا الموقف بين الخادم وسيّده شيئًا من بومارشيه Beaumarchais (١٧٣٢ - ١٧٩٩) في «حلاّق إشبيليه» حيث يقول بطله فيغارو: «مقابل المزايا المطلوب توفّرها في الخادم هل تعرف سعادتك كثيرين من السادة الجديرين للاضطلاع بدور الخدم؟». (Barbier de Séville, acte I,. Sc. II).

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٣٠، ٤٤٥.

هؤلاء الخدم يعشّش في أعماقهم حزن مضاعف، فلقد انسلخوا من بيئاتهم الإنسانية وعاشوا الغربة غربتين: غربة الموقع وغربة العقلية والمحيط، فاعترى وجودهم صقيع حفّزهم للبحث عمّا يعيد إلى كياناتهم دفأها الضائع، فإذا ببعضهم يهرب من مشكلته إلى الأمام بتوطيد أواصر الانتماء إلى عالمه الجديد، أو يحصّن نفسه بما يعوّض عليها ضياعًا ويستعيد مكانة.

بهذا المعنى نفهم تصرّف السائق «محمود» في «سر المنتحرة». فالرجل الذي لم يظهر على خشبة المسرح أسقط في حبائله «عزيزة» سيّدته الثرية الشابّة، فتدلّهت في هواه، ثم أعرض عنها حتى حملها على الانتحار بإلقاء نفسها من نافذة الطابق الخامس في عيادة الطبيب «محمود»[١].

ومن الخدم من بقي في الظل داخل مسرحيات الحكيم، فلم يبرز بفعال أو يتسبّب بأحداث ومواقف. إنْ هم إلّا جزئيات الحقيقة الواقعة يستعيرها الحكيم ليضفي على أدبه واقع الحقيقة، فلا يجد قارئه أو مشاهده كبير مشقّة في ترك زمنه للولوج في زمن الرواية على الرغم من المصطلحات التي تميّز مصداقية الحياة العاديّة من اتفاقية الفنّ.

ففي «حياة تحطمت» «فاطمة» و «عيشه» و «سفرجي» و «مرجان» والداده «أم يوسف» التي لم تظهر على الخشبة، وكلّهم خدم في سراي «عيسوي بك» الثري القادر[٢]. لكنهم لم يقوموا حتى بإشارة صغيرة تعلق من جرّائها شخصياتهم في الأذهان، ومع ذلك نرتقب لهم وللسوّاقين في القصر، أن يتجمّعوا في فئة خارجة عن نظام الطبقة التي يخدمون[٣]، مدفوعين بألم داخلي ، ربّما، لعدم اضطلاعهم بمسؤوليات جسام واهتمامات رئيسية في تلك البيئة المخالفة لمنبتهم الأساسي. وبهذا التجمّع يستردّون من جهة اعتبارهم لأنفسهم كإنسانيين بأن يطرحوا عقدة الدونيّة التي تولّدها المقارنة اليومية بأسيادهم، ولا يضيّعون تاليًا هويّاتهم في صفوف مجهولة لديهم وتشعرهم بالوحدة وحيرة الانتماء.

وهذا ما يمكن أن يحصل لـ«مرجانه» الخادمة الحبشيّة في مسرحية «الزمّار»، ولـ«حفيظه» في «جنسنا اللطيف»[٤]، فيبحث الندّ عن الندّ في محيطه، والصنو عن الصنو عند كل أسرة

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «سرّالمنتحرة»، الفصل الأول، ص ٣١.

٢) المصدر نفسه: «حياة تحطمت»، ص ٧٩.

٣) يرى بعض الدارسين أن غريزة التجمع L'instinct grégaire للجنس البشري هي التي تحمل الإنسانيّين على البحث عن كلّ ظرف للتجمّع في وعي جماعي ولو عن طريق التخيّل..(Voir G. Dingemans, op. cit., p. 525)

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٦٥٣ و ٦٩١.

مشابهة في خطوة باتجاه التكاثر طلبًا للأمان والمنعة والدفء بمعناه الإنساني.

وعبر هذه التجمعات داخل الدُّور أو خارجها، تنبت مواقف وتُحبك حكايا، أوّلها اكتشاف ضروب جديدة لامتلاك الحاضر وانتهاب اللحظة، أو التنبّه لما عند الآخرين من مشاريع مستقبليّة تضفي شرعية ما على كلّ المحاولات المبذولة في الواقع المعاش، وتنتقل بعدوى التقليد أو الإيحاء من واحد إلى رفيق إلى فريق.

ويقدّم لنا هذا المسرح جمهورية من عبّاد الحرية والتساوي بعد ليل من القهر والمظالم. فـ«عوضين» خادم «حمدي» المغني في «صاحبة الجلالة» «ينظّف بالريشة غبار الصالة وهو يدندن لحن الحريّة»(١)، ويحاول أن يستردّ اعتبار أجيال من الكادحين المقهورين بالوقوف على أطلال السلطة السياسية المدحورة مع الملكية البائدة:

- «عوضين : «سراي الملك» بعدما انطرد! الجرائد قالت إنَّها انفتحت لزيارة الجمهور... نويت بجد أتفرج! إن شاء الله في أقرب فرصة»(٢).

وقد حكى له «حمدي» بنفسه حكاية رحيل الملك بالباخرة من ميناء الإسكندرية وكأنه يقاسمه فرح الامة بانقضاء عهد بغيض. ويضيء هو فجر الآتي بفرحة العدل والاخوّة:

- «عوضين : ثلاثة أشهر مرت الآن... الدنيا أصبحت غير الدنيا.. لا بقي في مصر «بك» ولا «باشا».. ولا «شفالك» ولا «تفاتيش» ولا نبلاء ولا أمراء»(٣).

فيبدو لنا خادمًا ملكًا في منزل سيّده، يشاركه حلو الحياة ومرّها، ومعًا يقفان عند أعتاب المستقبل بأمل وفرح وكبر(٤).

لكنّ هؤلاء الخدم، مهما ابتسمت لهم الحياة، وأغدقت عليهم الأسر من عطفها والحنان، يمثّلون مواسم الهجرة والتحوّلات القسرية لإنسانيين خارج بيئاتهم الطبيعية(٥)، ونراهم من

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «صاحبة الجلالة»، الفصل الرابع، ص ٤٩١.

٢) المصدر نفسه: ص ن.

٣) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٤٩٢.

٤) كأنّ «عوضين» هذا هو «إدريس» «الخروج من الجنة» بعد أن فكّت عقدة لسانه. وخرج من العزلة مع سيّده. راجع الصفحة ٥٢ من هذا الكتاب.
أما خادم الملك «محمد الشماشرجي» «فهو ليس بخادم، خصوصًا خارج السراي الملكية. ولا شكّ في أن له من السلطان ما لم يعط لرئيس الوزراء. راجع الفصل الثالث من هذه المسرحية، ص ٤٧٨.
لذلك، لا نرى ضرورة موجبة ليكون له مكان في هذه الدراسة.

٥) يرى دارسون أن الهجرة هذه هي ترجمة في بعدها الأخير لدافع غريزي في الجنس البشري. وهو وظيفة من وظائف اللاوعي الجماعي، أو شيء من الذاكرة الجماعيّة في الكيان الإنساني، محكوم بغائية النوع في أن يستعمر العالم ويزرع الحياة، فلا تتزاحم الأسر متجمّعة عند مصادر صيد أو إنتاج محدودة.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 133).

أشقى الناس في دخائلهم. لذلك يتصف سعيهم الحياتي بالظرف وخفّة الروح انطلاقًا من التلازم الدائم بين الدمعة والابتسامة في النفس الإنسانية، على نحو تغذّي إحداهما الأخرى(١). فيبحثون عن النكتة العذبة واللهجة المبتكرة المضحكة والألفاظ الحيّة مستمدّة من مقلع الشعب، ليعينوا أنفسهم على الاستمرار جزائر من صمت وانتظار في محيط الأُسر الغنيّة.

ب – وإذا ما غادرنا الدّور والقصور إلى الساحات العامة والشوارع، حيث ابن الشعب، عاملًا وبائعًا متجولًا أو حرفيًا صغيرًا وفلاّحًا بالأصل أو بالمهنة الراهنة، نلّم عندئذ إلمامًا أكيدًا بهذه الناحية وينكشف لنا نزوع، هو نفسه في خطوطه الكبرى لدى هذه الطبقة، ولكن على تمايز وتنوّع في التفاصيل الصغيرة، تبعًا لظروف أصحابه وخصوصياتهم المختلفة.

وكم في «حياة تحطمت» من لوحات صادقة الدلالة على هذه الناحية في هؤلاء القوم. «نبويّة» العطّارة، و «بلحه» خادم المقهى، و «المعلم حسانين»صاحبه، و «الوليّة» بائعة الفراخ، هؤلاء جميعًا أصوات طالعة من حنجرة الشعب، محمّلة الثنايا بأشواقه إلى اليسر حينًا، والستر أحيانًا، ولكن إلى حاضر يصنعونه على قاماتهم ويستجيب لمسعاهم الحياتي في كل حين.

فـ«الوليّة» التي تتردّد على الدوائر الحكومية تبيع الفراخ ومردود الأرض، ويساومها «عبد المطلب أفندي» والموظفون وهي «فايته تحت الشباك»(٢) منظر مبعث للأسى حقًا، لأنه يحيلنا على قطاعات رسميّة هي واجهة الدولة، وقد غدت أسواقًا شعبية، ولكنه في الوقت ذاته دليل ذكاء وحياة لدى هذه الفئة من الشعب، فتسعى بنفسها إلى زبائنها في ارتحال وراء لقمة العيش، إلى حيث الثبات والقدرة على الانفاق.

و «بلحه»، خادم المقهى الشعبي، لا يبصر هو الآخر من زبونه غير «تعريفه» يشتري بها فنجان القهوة ولو كان محاميًا سابقًا كـ«شاهين»!

– «بلحه : والشخص اللي بلا قافيه ما فيش في جيبه تعريفه يبقى إيه؟
– شاهين : يبقى برده زي القهوة اللي ما فيش فيها بن!»(٣).

ولكن دون أن تنتفي عقليّة الأسرة الواحدة في هذه الطبقة الدنيا من المجتمع.

---

١) فيصحّ أن نقول في فكاهتهم ما قالته الكاتبة الفرنسية «مدام دوستال» (Mme de Staël, 1766- 1817). في الفكاهة الإنكليزية من أنها نزعة في الدم والفكر تعود إلى طبيعة المناخ والعادات القومية، فيها الكآبة وفيها المقدار الكبير من المرارة أيضًا.
(«De la Littérature, 1ère Partie, CHap. XV, cité par R. Escarpit, «L'humour», P. U. F., N° 877, 1976, pp. 65-66).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حياة تحطمت»، الفصل الأول، ص ٨٧.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثالث، المنظر الأول، ص ١٢٥، المنظر الثاني، ص ١٣٩.

فـ«شاهين» أصبح واحدًا من الشعب بعد ضياع حياته بطلاقه من «زيزا»، ساكنًا كمثله فوق السطوح، فيمازح «بلحه» أو يوكل إليه أمر إيقاظه باكرًا لملاحقة بعض القضايا، فالمعلم «حسانين» ومثله «نبويّه» دائنان يستردان منه أثمان الشاي والقهوة وبدل إيجار الغرفة بتصيّدهما الزبائن له:

- «نبويّه : (صائحة من أول الحارة) فين هو أدلعدي الأبوكاتو!...
- «المعلم : (للرجل الذي بصحبتها) صباح الخير يا حاج أحمد! (للمرأة) دا معرفتي يا ست نبويّه، إتفضل هنا يا حاج! (وينادي) واحد قهوة سكر مظبوط.
- نبويّه : وبعدها لك يا معلم حسانين! أبقى أنا اللي جايبه الزبون ومتقاوله وياه..»[1].

حتى ليصبح الامر احتكارًا لكل اتصال واستقلالًا لكل علاقة:

- «شاهين : (لنبويّه) مفيش زبون يا ستي.. الدكتور «صبحي» صاحبي وحضر لي في زيارة حبيّه.
- نبويّه : زيارة حبيّه.. من أمتى يا ادلعدي، اللي عمري ما شفت حد زارك ولا عرفت لك حبيب ولا قريب.. دي أمور أنا فاهماها، ناوي تضرب الفلوس في جيبك.. طيّب والنبي ما أنا رايحه إلّا لمّا أحضر القبض..»[2].

وكذلك علاقات هؤلاء بعضهم ببعض محكومة بشيء من الفوقية المتسلّطة، فنشتّم فيها رائحة الإقطاع، وكأنما هذه الطبقة التي ألغته من الصفحة العامة للحياة اليوميّة والسياسيّة، قد استبقت على بعض مظاهره الكلاميّة في ذاكرتها الجماعيّة: فالمعلم ينادي «بلحه» «يا واد»، أو يتوكأ في كلامه على لازمة تتردّد: «لا مؤاخذة» أو «بلا قافية» وحتى في قوله لـ«نبويّه» المزمعة على الاستئثار بأثاث الغرفة اعتقادًا منها أن «شاهين» قد مات:

- «المعلم : وأنا يعني بس اللي أخرج من المولد بلا حمص؟ يخلصك دي يا ستي نبويّه؟»[3].

فتحيلنا أمثال هذه التعابير على لغة تراثية شعبيّة تختزن في قوالبها وأنماطها لهجات مشبعة

---

1) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حياة تحطّمت»، الفصل الثالث، المنظر الأول، ص ١٢٧ - ١٢٨.
2) المصدر نفسه: الفصل الثالث، المنظر الأول، ص١٣٢.
3) المصدر نفسه: الفصل الثالث، المنظر الثامن، ص ١٣٨، الفصل الرابع، المنظر الثاني، ص ١٥٤ - ١٥٥.

بالدين والدنيا في شكلها العفوي الحرّ، أو تفضح خوفًا وحذرًا دائمين ومقدارًا كبيرًا من التحفظ عند كل عائق(١).

دليلنا حالة الارتياح العامة في الحيّ(٢)، مترجمةً بالتصايح من مكان إلى آخر كمثل ما يجري داخل البيت بين أفراد الأسرة الواحدة، فكلّ يمتلك داره، فلا وجل ولا إعادة نظر إلّا حيث يكون الغرباء:

- «بلحه : (يصيح من الشارع) يا معلم حسانين!
- المعلم : (يهرع إلى النافذة) مين؟
- بلحه : (من الخارج) الأفندي الدكتور بيسأل عن الصوان.
- المعلم : صوان إيه يا واد؟... قل له لسَّه.. لسَّه..».
- شاهين : (كالمخاطب نفسه) لسه؟
- المعلم : (يعود إلى داخل الحجرة) لا مؤاخذة دا صاحبك يا أستاذ!»(٣).

هذه الاشكال من التعابير هي لغة الساحات العامة حيث تشيع أنماط منها بصراحة وحرية مزيلة الفوارق بين الفرقاء المتحاورين.

والوجه المقابل لها هو التحفظ والجهومة، وحيثما تكن رصانة ينبت الرسمي المتسلّط، شريكُ العنف والتهويل والمحرّمات. وهي جهومة ملازمة للأنظمة في كل مكان بل صفتها البارزة، وعدوّة للشعب صديق الضحك واللهو ينطلق عبرهما إلى مناخات الحريّة. وأنّى لنا النظام الذي يعتمد الإضحاك لغة حوار مع شعبه؟!(٤).

---

١) ولكنها استعمالات «بالمقلوب»، عاكسة لظاهر معناها، بنسق إغراب من الكلام باعث للضحك، فـ«بلحه» رجل وليس ولدًا، والمولد بحمّص أساسًا، و «لا مؤاخذة» في مكانها من الموقف تبطن إقرارًا وأعذارًا بما يفرضها.

(Voir: Mikhaël Bakhtine, op. cit., p. 19)

ويرى فوييه .Alfred Fouillée: philosophe français, 1838-1912

أن اللغة هي النموذج السلبي والإيجابي معًا للروح الوطنية، فيما يرى غيره أن اللغات المحلية واللهجات الإقليمية هي نماذج سلالية أكثر من أعظم لغات الحضارة.

(voir: Abel Miroglio, op. cit., p. 43).

وفي رأينا أن هذه اللغة مستعارة من اللهجات المحلية كردّة فعل من الأمّي على اللغة الرسمية المفروضة، وموقف اعتراض من الشباب خصوصًا على تقليدية الحياة الإجتماعية.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 130).

٢) هذا الحي نراه أيضًا ضرورة حيوية لنماء سعادة وطمأنة الذين يعيشون حياة العزلة.

(Voir: Ibid., p. 214).

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوّع»، «حياة تحطمت»، الفصل الرابع، المنظر الثاني، ص ١٥٥، ١٥٦.

٤) Mikhaël Bakhtine, op, cit., pp. 19, 98.

وهذه الحوارات تسرّ بخصوصيّات طبقة مأخوذة بأحداث صغيرة غير أنّها في قناعات أفرادها تضاهي أعظم المسائل أهميّة وتعقيدًا. فتمتلك إنسانها، امتلاك الخطير والعظيم منها لإنسان آخر من الطبقات المقابلة. وبهذا المعنى.. كلّنا نتشابه في أننا نحرث حقل الزمن أو نسبر أغوار الحياة لنلقي فيها شباكنا، ولكنّنا نختلف في حصادنا والصيد.

ونتشابه في أن النزوع واحد عند البشر، فمجرّد الوقوف على خشبة الكون يعني الاضطلاع بدور في روايته والالتزام بمتابعتها حتى النهاية، ولكننا نتمايز في الأسلوب تبعًا لمنابتنا والمشارب، ونختلف في ردّات الفعل نظرًا لهذا التمايز.

لذلك تكثر هذه الأحداث الصغيرة في هذا المستوى الطبقي داخل مسرح الحكيم، ولكنها أحداث شاهدة لأنها كثيرة الدلالة على ما يجري في فناء الإنسان والعالم. فـ«الشيّالون» مثلاً في «رصاصة في القلب»(١) عادوا لا يمثلون أدوارهم الاجتماعية والإنسانية، بل غدوا أدوات تنفيذية لإرادة هي غيرها إرادة طبقتهم، للاجهاز على بقية من أمل لدى «نجيب» كي يقوم معافى من دماره المالي.

و «الحرمة» والفلّاحون في مسرحية «الزمّار» أصوات تجبه السلطة السياسية بالأدلة الدامغة على حالة التآكل والاهتراء التي تعيشها إدارتها خصوصًا في الأرياف.

فأي صوت هو هذا الصوت الذي يقول فيما «سالم» المرّض يغطّ في نومه:

- «الحرمه : معايه حق المدعوق الدخان.. بس يصحي لنا.. الولد ما نامش الليل..

- الفلّاح الأول : روحي صحّيه.. ألا سوق الإثنين فات..».

أو وهو يستعطف:

- «الفلاح الأول : أنا وقعت في مداسك يا أفندي.. الميت بايت من ليلة إمبارح، وقعد للشمس العالية من غير دفن، مستنظرين شهادة الصحة، زمانه عفن دلوقت!»(٢).

فإذا في الريف المصري، حيث للدولة ونظامها هيئات ودوائر، يتعالج الفقير على حساب عمله، يداوي داء فيستشري مكانه آخر أكثر خطورة، أو يموت مائة ميتة قبل أن يصرّح له بدفن جثث أمواته.

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الثالث، ص ٢٤١.

٢) المصدر نفسه: «الزمّار»، ص ٦٥٥، ٦٥٧ - ٦٥٩.

ويعي واحدهم انقطاع التواصل الإنساني بين الطبقات والفئات، فيتّهم بجهل، مفرغًا غضبه، مستبدلًا هدفًا بهدف، والمقصود رمز أدبي لأمة تقف وحيدة لتواجه مشاكلها الخاصة فيما العرب لاهون عنها:

– الفلاح الثاني: دول – ما تآخذنيش – عرب جرابيع... ما يفهموش الكلام ده.. دول – من غير مؤاخذه – رايحين يطلقوا لهم في الهوا كم عيار بندق، وينزلو سقف بأيديهم لما يبطلوا. ويلهفوا العصيدة ملهلبة نار، وينفخوا بطونهم وينامو!!».

أما الآخر فيعتبر أن وقت الأفراح قد فات، وكأنما الزمن هو زمن حصاد الموتى، جثثًا وأحياء، في طبقة تُضام وقد غفلت عنها الحضارة:

– «سالم : ما هو بس أنتم يا فلاحين مالكوش مزاج في الطرب!

– الفلاح الاول: الوقت راح يا جناب الأفندي، إدفن لنا الراجل».

حتى إذا راح «سالم» يزمر على آلته، انحنت له الأذواق في رياء وتزلّف، فأحالنا المشهد على واقع مصري خطير إنجرفت فيه الأمة بكاملها نحو الكذب، مصنوعة على شاكلة حكامها الفاسدين:

– «الجميع : (في خوف) الله..

– الفلاح الثاني: (في تحمّس متزلّفًا) أحسنت يا «سي سالم»![١].

فيتطوّر الأمر من الالتماس وتسوّل الشفقة إلى يقظة غضب في غير مكانه، إلى كذب ومراوغة، ولا شيء بعد هذه إلّا الانقضاض لاستعادة حق أو تقويض أوثان.

ومع كامل إدراكنا أن أخلاق المصري هي أخلاق هادئة متأملة أكثر منها فاعلة، وفنيّة أكثر منها محاربة، وفرحة بحيث لا تحمل هم الغد، وأنها مدفوعة بالطبع إلى التصرف بتسامح حيال النفس وحيال الآخرين[٢]، ومع إلمامنا بما يؤثر عن المصريين في تواريخ الشعوب من أنهم عرق خاضع قانع، ينشد وهو يعمل، ويشتغل بذوق وصبر وأناة، فإننا لنرتقب لابن الشعب هذا تمردًا على صعيدين مختلفين: فيثور ككائن آدمي ضد القدر المخبّأ للإنسان[٣] على نحو محدّد وسط أحداث ظالمة ومآسٍ تتذايل، ويثور ككائن اجتماعي ضد أنواع القمع التي

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الزمّار، ص ٦٥٩.

٢) Encyclopédie Larousse, «Histoire générale des peuples», T. 1, p. 2.

٣) H. Berr «En marge de l'histoire Universelle», Ed. Albin Michel, T. I, 1953, p. 134, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 190.

يمارسها آخرون عليه وتعوق بغير وجه حق حريته وإمكانيات حصوله على السعادة، وما دامت المظالم مستمرة في هذا العالم فلسوف يبقى للتمرّد شعور يلاقي الصدى العميق والواسع في النفوس الإنسانية[١].

وفي «الأيدي الناعمة» لوحات من مظالم القدر ومظالم الناس في نزاعها الأخير، يرافقها إصرار وعناد في الطبقة الشعبية لتوقُّل السلالم الاجتماعية بالعلم والعمل.

فـ«بائع الذّرة» كادح منذ ما قبل أذان الفجر، يصطحب ولده إلى الغيط يقلع ما يكفي ليتجر في اليوم، ثم يعود إلى المدينة جارًّا عربته، ويمكث النهار واقفًا على قدميه، فلا يأوي إلى بيته في قريته ويتعشى ويضع جنبه على الأرض «حتى يكون الليل قد قارب الانتصاف»، ومثله ولداه الكبيران، بعد الظهر يتعلمان في مدرسة القرية، أما قبله فيعملان في كسب رزقهما: الأول في أرض اشتراها من «وفر كسبه وتدبير امرأته التي تربي الدجاج وتبيع البيض»، والآخر أجير في دكان فحّام[٢].

أسرة مناضلة يسيّجها الحاضر تسييجًا من كل جانب، فتخشوشن الطفولة وتزهق نسمتها البريئة، وينطوي عمر الشباب، في المرأة قبل الرجل، وتتهاوى أحلام كبيرة على مذبح الآن والكسب الفوري حذر الغد غير الواضح المعالم.

والفرح! في العمل نفسه، حصانةِ المتروكين بلا معين على أبواب الحياة وأرصفتها، وعقليّة تتوارثها أسر الفقراء المؤمنين بالجهد الإنساني:

- البائع : ... كل ولد من أولادي لا بدّ أن يكون له عمل.. فلّاح... فحّام، المهم الشغل وكسب اللقمة.. وعدم العطل[٣].

و «العلم هو الشغل»، فلا عالم ولا جاهل بل «إمّا عامل وإمّا عاطل».

فنشعر في ثنايا الكلام وعيًا لموقع، وارتقابًا لأذى يحفّز في هذه الطبقة ردًّا مسبقًا عليه. وتاليًا، عبر الإيمان بالعمل على هذا الشكل، يستوقفنا تسابق بين الإنسان والدنيا في من يصرع الآخر، فتسقط اللحظات البهيّة ويستوطن العبوس في الجباه.

---

١) من كلام منسوب إلى بول كلوديل .P. Claudel, diplomate et écrivain français, 1868-1955
(Voir: A. Caussat, Michelle Lalliard, «rebelles et révoltés», Hachette, 1973, p. 4).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الأيدي الناعمة»، الفصل الأول،ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

٣) نرى أن توفيق الحكيم وقع في التناقض وهو يركز اللوحة السردية. فبعد أن قدّم ولدي البائع الكبيرين بأنهما يتعلمان ويعملان في آن معًا، نراه بعد حين يحمّل الدكتور قولاً: «والمدرسة؟ العلم؟»، فيشتمّ منه أنهما لا يتابعان الدراسة. المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وإذا كان من حق الإنسان ألّا «يضطرب خوفًا على وجوده»[١]، فإن من حق هذا الوجود أيضًا ألّا يحاصر مثل هذا الحصار القاتل للإنسانية، فثمة جزء من أعمارنا لا يقبل الوصاية عليه، وروعته في أنّه يبقى مشرّعًا على الاحتمال والمفاجأة، وبذلك يمنحنا شراهة الاستمرار في العيش.

أما بائع الفول والبسبوسة فهو من بناة الغد بالعلم والعمل معًا. فأولاده الثلاثة تخرّجوا من الجامعة، كلّ في اختصاص، لتوصد أبواب العمل في وجوههم، وكأنّما في هذه الإشارة مشكلة المثقفين تقال مرة أخرى، وتثير الشبهات حول تخطيط عام فاشل في الجمهورية الفتيّة[٢].

وتستلفتنا خطورة في كلام هذا البائع العصاميّ حول تصرّف بنيه:

- «البائع : إنهم بيكوات. كانوا في الجامعة، إذا سئلوا عن أبيهم إحمرّت وجوههم خجلًا.. فإذا دخلوا البيت مدّوا أيديهم لأبيهم يطلبون مصروفات الملابس والكرافاتات وثمن دخول السينمات...»[٣].

فإذا بالجهد الخاص تبدّده رياح المطامع والهوس في الشباب، داخل نظام اجتماعي يفرز أجيالًا من المثقفين من قلب الطبقات الشعبيّة، ولكن بمطامح ورؤى التقليديين من الطبقات التي تفضلها في المستوى[٤].

والبديل!.. ثورة على الثورة في مثل ما يُداوى الداء بالداء، وما الثورة هنا بالمدلول السياسي، لأن المقصود بها مضاعفة الجهد في ما يشبه انتقام الحياة من الحياة، في تعب وحزن ويأس، وبالتالي الانحناء للقدر يُجري على هؤلاء الناس ناموسه العام، ذاك الذي تتساوى أمام منبره الكائنات[٥].

---

١) من قول للقديس توماس مور (St. Thomas More, humaniste anglais, 1478-1535).
(Voir: A. Caussat, Michelle Lalliard, op. cit., p. 29).

٢) المسرحية قد وضعت في سنة ١٩٥٤، وتعكس المرحلة التي تلت الثورة المصرية.
(راجع الثبت بالمسرحيّات ص ٢٢٥).

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الأيدي الناعمة»، الفصل الأول، ص ٢٧٢.

٤) كل عمل فردي، مهما تسامى في الإحسان والفضل، يبقى ظرفيًّا في نطاق الارتجال، ومنفصلًا عن الجهد العام للأمة. بهذا المنظار يمكننا أن نبصر مستقبل الطفل «بندقة» في «الجياع» («مسرح المجتمع»، ص ٤٤٨). فلقد دعاه «عزت بك» إلى مائدته في فعل انفتاح منه على الخير بعد خيانة عشيقته، فأذاقه طعم الغنى وأدناه من فكرة الألق الاجتماعي، وهو الطفل الضعيف بائع اليانصيب. لذلك نرى أن الحياة سوف تفرز هذا الفتى ذات يوم شابًا من الشعب ولكن بتطلعات البورجوازيين، فنتذكر قول «سارتر» في غير مناسبة ودوافع: «كنّا إنسانيين على حسابه، وها هو يصنع إنسانيته على حسابنا».
(Sartre: préface au livre de Frantz Fanon: «Les damnés de la terre», cité par André Decouflé, op. cit., pp. 94-95).

٥) هذا التسليم لله ولقدره، يشيع عند المؤمن، المسلم خصوصًا والإنسان الشرقي عمومًا، سكينة نفسيّة ثابتة إذ يلقي بتبعات وجوده وحضوره الإنساني على من بين يديه هذا الوجود وهذا الحضور.
(Voir: Raymond Charles, «L'Ame musulmane», Flammarion, Paris, 1958, p. 63).

أمّا الأولاد فتمتصُّهم الأحزاب السياسية السريّة منها قبل المعلنة، أو تجذبهم الوظائف غير المناسبة لمؤهلاتهم، لينتقل ضياعهم ونقمتهم منهم إلى أسرهم، فإلى معنى الوجود بأسره.

وإذا كان تغيير المصائر في صفوف هؤلاء الناس يستند حينًا إلى العلم وحينًا إلى العمل، فإنّه في «الصفقة» يستند إلى العزم والإرادة والكثير من التعاون والوعي والتضحية، بل يبرز أكثر شراسةً في ظهوره بمظهر الصراع الطبقي تحريرًا لقرار الشعب وإثباتًا للهوية في التاريخ. فمجتمع «الكفر» عند عتبة مرحلة جديدة من حياته، يستعيد خلالها ملكية الأرض التي يعمل فيها من الشركة البلجيكية. فيرصد كل غالٍ ونفيس «حتى الصناديق الخشب والصواني النحاس»، لأنها الأرض التي تَفضلُ أعزّ الأبناء بقيمتها والكرامة:

- «سعداوي : .. العيال في أيدينا يا «عوضين». لكن الأرض! الأرض في يد غيرها.. والخوف عليها تروح للغريب!»[١].

مع أنها بيئة فقيرة مملقة حتى لا يقوى حلّاقهم على أن يضع «مسحوق بدرة» على ذقن زبونه:

- «الحلّاق : العفو يا عم «سعداوي»... قصدي أقول ان كفرنا كلّه ما فيه من صنف البدرة غير مسحوق الشركة.. وعشنا وشفنا الدودة ينحط لها بدرة، وزبون إنسان في مقام حضرتك ما نلقى نحط له...».

وهي ليلة يتيمة في الفرح. ففي استعادة الأرض «إمتلاك وطن»[٢]، وحيازة للغد وارتماء في درب التراقي الاجتماعي والحضاري، وتحصين للإنسان، فردًا ومجموعةً، ما يكفيه شرّ الأيام:

- «الحلّاق : وهو الكفر فرح مرة؟ فكروني إنكم فرحتم قبل الليلة؟ طول عمركم في الكرب والنكد»[٣].

---

١) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الأول، ص ١٥، ٢٢ - ٢٣.

٢) يقول سان جوست (Saint-Just L. A., homme politique français, 1767 - 1794):
«شعب غير سعيد، لا وطن له على الإطلاق، إنه لا يحب شيئًا. فإذا أردتم تأسيس جمهورية، فإنّ عليكم أن تهتمّوا بانتشال الشعب من حالة الحيرة والبؤس التي تفسده».
(Voir: Fouad Matar, «La souveraineté populaire dans l'héritage de J.J. Rousseau», thèse pour le doctorat du 3ème cycle presésentée à Paris-Sorbonne, 1973, p. 117).

٣) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الأول، ص ٣٠،
وفي كلام الحلّاق شيء من كلام «سالم» الزمّار للفلاحين.
(توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الزمار» ص ٦٥٨ - ٦٥٩).

والأرض تحضن الوزنة لتردّها وزنات «فالقرش المرمي فيها حلال»، فهي الحيّز الحيّ لكلّ إيمان وثقة بالنفس وبالساعد[1].

وأيّ فرح هو ذاك الذي يغمر الأسرة الواحدة يوم تزفّ الأرض - العروس إلى عريسها الشعب، فتنطلق الزغاريد وتقام حلقات الرقص والإنشاد:

«صلّوا على الزين — صلّوا على الزين
بقى لنا ملك — حلو وزين
صبرنا ونلنا — يا أهل بلدنا
وصار لصغيرنا — متل كبيرنا
فدّان — طين...»[2].

فإذا في امتلاك الأرض اطّراح لثياب الصغر والوهن والذل، وامتلاء بعواطف الزهو والخيلاء.

إنّ هذا الحلم العظيم المترامي بهذا الشكل العميم فوق مساحات «الكفر» كلّه، والمنبسط أملًا حيًّا فوق الهامات والقلوب، يبدو كأنه التجربة الجماعية التي عاشها الشعب عبر آباء وأجداد، تعود فتستيقظ في الذاكرة الجماعيّة عشقًا للأرض وعطشًا من خلالها إلى التغيير[3]، أو كأنما في هذا الحنين ذكرى «الأشياء العظيمة التي أنجزها الشعب بأجمعه في الماضي»[4]، وها هو من جديد يزمع على تنفيذها في المستقبل، فحقوقه تظل مرسومة في قلبه وإن أُذلّ في

---

١) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الأول، ص ٣٢، ٣٦.

٢) هذه الأفراح الشعبية، أكلًا وشربًا، لا نقاط مشتركة لها مع الحياة اليومية الجامدة، ولا مع الاكتفاء الفردي الخاص. فهي صور لختام جهد وصراع الإنسان ضد العالم اجتياحًا لبعض أجزائه. إنها صورٌ تتداخل ومفهوم الزمن السعيد المتقدّم باتجاه مستقبل أفضل.

(Voir: Mikhaël Bakhtine, op. cit., pp. 280, 300-301).

وهي إذ تلي مرحلة من الخيبة، تشبه بعفويتها وكسرها الجمود، الاقلاع الجنوني بالسيارات الذي ينتهجه شبابنا في هذا العصر استردادًا للثقة بالنفس.

(E. Dichter, cité par P. D'Iribarne, op. cit., p. 27).

وهكذا هذه المأدبة الشعبيّة المعدّة لدور ماديّ، نراها ذات مردود نفسي في الواقع على سلوك هؤلاء الفلاحين.

(Loc. cit).

أما الرقص والغناء وسائر المظاهر الاحتفالية الفنيّة فهي شعر في المدى يضاف في الأثر المسرحيّ إلى شعر اللغة، إرواءً للحواس كلها على حدّ تعبير «أنطونان أرتو»

(Voir: «Le théâtre», op. cit., p. 20).

٣) مستوحى من قول Dingemans.

(Voir: Dingemans, op. cit., p. 109).

٤) Mazzini G., (patriote italien, 1805-1872), Loc. cit.

التاريخ[1].

ولكن هؤلاء الناس يحملون الكثير من خصال التهاون والخنوع وإن أضمروا في أعماق كياناتهم حلم الأمة في أن تقوم من بين الأموات. فنراهم يعمدون إلى الرشوة يشرون بها «أحمد بك أبو راجيه» الثري المضارب في صفقة شراء الأرض. فإذا بالخير الذي يواجه الشرّ، يضطر لأن يسلك هو الآخر دروبًا ملتوية ليحقق ذاته.

ويتوهون فيتخاذلون عن الاستمرار في استرجاع حقهم الضائع:

- «سعداوي : وهي لو ضاعت منا الأطيان يبقى لنا نفس نفلحها؟ أنقل للبك كلامنا. نفسنا إنكسرت.. وما في جهدنا عملناه.. والكلام الحلو قلناه. وكل من كان عمل بأصله.. وإن كان في نيّته يغتالنا نشهّد على ظلمه ربنا.. والبادي أظلم».

أو يلتمسون بذلّ حتى في ما يتعلق بالعرض والشرف، فـ«البك» يصرّ على اصطحاب «مبروكة» الفتيّة الجميلة كـ«مربيّة لطفله»:

- «عوضين : السمعة غالية يا عليش أفندي!
- البك : (بنبرة تهديد) أغلى عندكم من الأرض؟
- عوضين : إرحمنا يا بك!
- سعداوي : أنت يا بك رجل طيب! إرحمنا وارحم سمعتنا..»[2].

فإذا بالمشكلة من جديد في تلازم عميق بين مفهوم العدالة والفضيلة من جهة، والاستبداد والفساد من جهة ثانية، ولا سياسة في معزل عن الأخلاق[3] في كل صراع بين الطبقات.

ويوم تعود «مبروكة» إلى الكفر، وتنتهي الصفقة لصالح الفلاحين يطوي «تهامي» بنفسه

---

١) مِن قول لروبسبيير. (Robespierre Max, homme polit. franç., 1758-1794).

(Voir: Fouad Matar, op. cit., p. 125)

وبهذا المعنى تصبح «الصفقة» لغة مسرحية لـ«عودة الروح». وقد قال الحكيم في شرح شخصية الامة: «إن ما نسميه مصر، جسمًا وروحًا وشخصية، يشبه الإنسان العظيم... إنّ الشخصية ليست صفة جامدة ثابتة إلّا في الجسم الميت. أما في الجسم الحي، أو القابل للحياة، فهي صفة حية متحركة، تتغيّر وتتطور تبعًا لما تتلقاه من غذاء ومن تأثير، شأن الإنسان الحي الذي تتكون شخصيته ممّا تتغذّى به من أحداث وتجارب ومعارف في حلقات العمر المختلفة».

توفيق الحكيم: «ثورة الشباب، الوطن العربي» (مركز الطباعة الحديثة)، لبنان، ص ١٨٤ - ١٨٥.

٢) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الثاني، ص ٦٦، ٨٧، ١٠٢.

٣) Voir: Rousseau, «Emile», Hachette, II, p. 206.

صفحة الأحزان، وهو من قضت جدّته في اليوم نفسه:

- «تهامي : زغردي يا مبروكة.. زغردي! الزغاريد يا نسوان! الفرحة للحي أولى من الحزن على الميت! إفرحوا بأرضنا! الفرحة للجاي أولى من العايط على الفايت! إفرحوا وارقصوا وطبّلوا وزمروا..

بـقـى لـنـا أرض بـقـى لـنـا مـلـك
بـقـى لـنـا مـلـك حـلـو وزيـن»[١].

فتمنح الأمة حرية امتلكتها قبل، ولو لم تمتلكها أصلًا لما منحتها[٢]، وعندما تبدأ التفكير بقضاياها تكون شرائعها قد أنجزت، وما الشرائع هنا إلا التضحية والتعاون ونكران الذات في افتداء الجسد العظيم، جسد الأمّة، بالجسد الصغير الذي يسكنه المواطن.

إنه حلم الطبقة الشعبية بأن تنفض أسمالها، وتقوم في فرح عام من دارها إلى ديار الأقوياء. تستعيد في الحاضر مسرّات الأزمنة السحيقة[٣]. تنفق في اللحظة بغلوّ وتزيّد[٤] إيهامًا للنفس بأنها دخلت عصر الأغنياء الأقوياء، فتقلّد إنفاقهم كمظهر من مظاهر هذه القدرة، فيستمر بذلك انتصارها على قسوة الحاضر، وتشعر بأحاسيس الظفر على زمن يهرب باستمرار[٥].

لكنّ هذا الاستشراف على أرض ميعاد تُشعر إنسان هذه الطبقة بهويته الحقيقية يقابله تغييب للأمل، بل بروز للإخفاق قاعدةً كبرى على نحو من لا عقلانيّة تسيّر الوجود وعبثيّة من تحقيق المطامح، فيذكرنا ذلك بقول الحكيم نفسه: «أترى حياة الإنسانية كحياة الإنسان؟ أتراها مثله تخرج من النهار إلى الليل، ثم تعود إلى النهار من جديد، ثم تدخل في الليل مرةً أخرى، وهكذا إلى نهاية الدهور؟»[٦].

---

١) توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الثالث، ص ١٥٦.

٢) من قول لجوزف دوميتر .(J. De Maistre, écrivain savoisien, 1753-1821)
(Voir: F. Matar, op. cit., p. 196).

٣) هذه الاحتفاليّة ترجع بهؤلاء الناس إلى ضمير التاريخ، إلى أعياد الشعوب البدائية بعفويتها وتلقائيتها في الساحات العامة، حيث لا حدود بين المعتقد والممارس. فتتعرّى الحياة من نوافلها، ويشعر إنسان هذه الطبقة بعودته إلى نفسه، وبأنّه إنسان بين إنسانيين. .(Voir: Bakhtine, op. cit., pp. 18-19)

٤) يعزو «أدلر» ما يرافق عادة هذه الجماعات من تزّيدات وغلو، إلى رغبة دفينة في جذب الأنظار نتيجة افتقار عميق إلى ما يقوّي الثقة بالنفس.
(A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 233).

٥) Philippe d'Iribarne, op. cit., p. 35.

٦) توفيق الحكيم: «سلطان الظلام (دار الكتاب اللبناني)»، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٩ - ٢٠.

وكم تكثر الشواهد على هذه الناحية في مسرحه نستمدها أولاً من «بنك القلق».

فثمة زبائن، على رمزية المسراوية في أسلوبها، يشعروننا بتوزّع هذه الطبقة من الناس على نحو مخيف، فلا أهداف ولا انتماءات في غياب الوعي العام على صعيد الأمة والنظام لهوية وطريق.

فالزبون الأول يمرضه مراهقة ابنه وانقطاعه عن متابعة الدراسة، وفي الحادثة ما يقصم في الرجل أملًا بالتغيير ويبقيه فريسة القلق من الأيام. والرابع حماسه زيادة عن اللزوم:

– «الزبون ٤ : وفي مرة أخرى تحمست لهدف عظيم أحرزه الزمالك، فلم أشعر إلّا ويدي قد تناولت طفلًا صغيرًا من حجر أمه الجالسة بجواري ورفعته في الهواء...»

مظهر إنسان يقتل العمر في الانهماك بالعارض غير الباقي، فالمهمّ خروج من الذات والصياح الذي يفرج همًّا ويبعد غمًّا.

– «أدهم : سأنفذ نصيحتك بالحرف.. وسأهتف وأصيح.

– الزبون ٤ : نهتف معًا ونصيح.

– أدهم : بملء الأفواه والحناجر».[1]

والتاسع قلقه تشرذم في أسرته واختلاف أفرادها بين شاب هاوٍ للبنات والمغامرات على طريقة أبطال السينما، وآخرين يساريّ ويمينيّ في عراك مستمر. فإذا في الأسرة صورة عن المجتمع المصري. ولعلّ سؤال «أدهم»: «هل استعملت مسدسات وسكاكين؟» ارتقاب لثورة وتكهّن باحتمال عمل مسلّح كنتيجة مؤكدة لتململ عام يعشّش في هذه القاعدة الحيّة من المجتمع المصري.

إنّها مظاهر تمرّد في أحكام مجتزأة على الحاضر تُستعرض في «بنك القلق»، وهي سلبيّة في ظاهرها لأنها لا تخلق شيئًا أو تغيّر رؤية، ولكن الأسباب المرويّة هنا ليست هي الأسباب الحقيقية، وما لم يُقل تتجمّع جزئياته من الأخبار والمواقف كافةً فنخرج بنتيجة مفادها أنّ التمرّد هو أحد الأبعاد الأساسية في الإنسان، وهو حقيقته التاريخية»[2] وعبره يحاول إنسان هذه الطبقة خصوصًا إيجاد قيم بديلة تكون مرتكزًا لوجوده.

وفي «كل شيء في محلّه» تشديد على هذا الجنون العام الذي يبحث عن مناسبة

---

١) توفيق الحكيم: «القلق»، المنظر السابع، ص ١٠١، ١١٦، ١١٩، ١٥٠.

٢) A. Camus (écrivain français, 1913-1960), cité par A. Caussat, M. Lalliard, op. cit., p. 110.

للإنفراج، كيفما كانت، في ما يشبه الشكوى من خلل قائم بين حلم الأمة وواقعها، بين نزوعها والممارس من تاريخها على الأرض. فـ«الحلّاق» يقوم بعمل ويحلم بآخر حتى ليتداخل الحلم والواقع لديه فيضيع الحاضر:

- «الحلّاق : (متناولًا رأس الزبون الأصلع) البطيخة لمّا تكون قدّامك كده بتلمّع.. تقدر تعرف إن كانت حمرا وإلا قارعه.. إلاّ لما تشقّها بالسكين؟».

«فالشيء بالشيء يذكر لديه»، وطاسته تصبح الوعاء لرسائل «الموزّع»، فيها يتلقى الوارد وينوب مكانه:

- «الموزّع : (يقدم حفنة خطابات) إستلم وارد النهار ده!
- الحلاّق : ما ترميه عندك زي العادة في الطاسة القديمه..».

وفي لعبة الحمار والفيلسوف يقول للموزّع: «لا يا سيدي.. أنا مش عاوز ابقى الفيلسوف ده!» فيختار التغابي الدائم وتضييع وجهه وحضوره فلا يصحو في رؤية ثقيفة أو وعي صادق.

وينشد تعميم الغفلة ليصبح الوهم جماهيريًّا كأنّه يوجد لنفسه الاعذار والمسوّغات فتمعن في اختيار الضياع والاستمرار في التغابي:

- «الحلاّق : وأهل البلد يتجمّعوا.. دول أهل حظ وفرفشه..
- الموزّع : أيوه دول ما يصدقوا يلاقوا فرصة للتهييص.. يلله ننادي عليهم!».

وإذ «يتجمّع أهل البلد في زياط محموم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون:

«بالطبله والمزمار والرقص
ونـدوّر الدنيا بالعكس
نلقاها تمشي بالمظبوط
إن كنت عاقل أو معبوط
المسألة كلها واحده
ويلله نرقص عالواحده»(١).

عندئذ نطّلع على مأساتين معًا: مأساة أفراد لا يجدون محلًّا حتى للاستغباء ويجهلون أن الجنون هو القاعدة، ويكون جهدهم السلبي في غير مكانه، ومأساة شعب استقال من الوعي، واختار معاكسة كل جهد إيجابي في شيء من العصيان المدني غير المعلن كعلامة ثورة عامة

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٨٥٨، ٨٦٠، ٨٦٢، ٨٦٨ – ٨٦٩.

على الدنيا وما تشمل من قبائح في السياسة والأخلاق، وإذا بابن الشعب لا يرى في درب التاريخ إلّا الحمرة:

- «البائع : أحمر.. أحمر.. كوكاكولا.. أورانجو.. بيبس..
- السائق : السؤال عن لون الإشارة هناك يا جدع إنت.. لون الإشارة؟
- البائع : برضه أحمر.
- السائق : متأكد أنّه أحمر؟
- البائع : وانا بلا قافيه حمار؟»[١].

وكيف لا يختار الجنون وهو مصاب ينزف، وعليه أن ينتظر تشريف «مدير»:

- «المصاب : رموني لعدم الاختصاص.
- المحقق : وطلباتك إيه دلوقت؟
- المصاب : يخرجوني لمستشفى مختص.
- المحقق : أخرج! حد حايشك!
- المصاب : حايشني حضرة المحترم (يشير إلى الموظف)»[٢].

و «المدير» لن يحضر إلّا قبل الظهر. ومن يدري؟ فقد لا يحضر أبدًا. أو يكون حضوره عديم النفع، ما دام يتلهّى هو الآخر بوجع أو بجنون يناسب طبقته.

ومع ذلك، على الرغم من الانطباع الأسود الذي نخرج به من دور هؤلاء الناس وشوارعهم، فإننا نلحظ في عالمهم ما يؤاسي ببارقة عزاء. فمحاولاتهم كلّها، الناجح منها والفاشل، لا تعدو كونها استجابةً لهدف واحد، ظاهر أو خفيّ، يساويهم بالإنسانيين كافةً، وهو البحث عن اللذة والسعادة[٣].

ولكن النزعة السلمية لديهم تبقى على صلة وثيقة بدرجة اكتفائهم الذاتي من هذين اللذة والاكتفاء، وذات علاقة بأمانهم الشخصي، حتى إذا استجدّت ظروف يحرّك خلالها مثل أعلى آخر أعماق الشخصية في هذه الطبقة، تتحرّر عندئذ هذه من كبتها المبيّت بالتمادي نتيجة عدم الاكتفاء في مراحل مختلفة، وتندفع، بشكل غير منتظر، مشاكسةً ثائرةً بعد أجيال من الهجوع ومظاهر الطيبة والسلوك المسالم وروح التعاون[٤].

---

١) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة قطار»، ص ١١٥.

٢) توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية»، «لزوم ما لا يلزم»، المشهد الثالث، ص ١٩٦.

٣) G. Dingemans, op. cit., p. 305.

٤) Ibid., p. 415.

فهل نجدنا، انطلاقًا من مسرح الحكيم، أمام أجوبة محتملة للأسباب الكامنة وراء ما شهده تاريخ مصر المعاصر من انتفاضات منذ ما بعد الحرب العالمية الأولى؟

ثمّ ألا يمكننا أن نطلع في هذا المسرح نفسه على بؤرٍ أخرى للتململ والرفض أو الثورة غير نابعة بشكل مباشر من صفوف هذه الطبقة الدنيا من المجتمع؟

هذا ما نرتقب الفوز بجواب عنه في معالجة القسم الثاني من هذا الفصل «التائهون والمتسكّعون».

٢ - التائهون والمتسكّعون:

لا شك في أننا متى انطلقنا من الجهد الخائب للناس في ظروف معيّنة، لواجدون بينهم على اختلاف نزعاتهم تأثّرات متشابهة تمهر سلوكيّتهم بوجهة محددة، فالوعاء الماديّ واحد والعوامل المؤثّرة، حتى لتحدّد بها معالم طريقهم المشتركة وكذلك رؤيتهم الحياتية وهدفهم المستقبلي.

ولعلّنا في دراستنا لهذا القسم من الفصل الثالث لن نلمح كما قدّمنا تقاربًا في النشأة الطبقيّة بحيث نرى العقلية الخاصة بأعضاء مجتمع من المجتمعات، ذات الخطوط الواضحة والتي يمكن التعرّف إليها وميزتها الاستقرار[1]، أو نرى طغيانًا لقدرة ماديّة أو سياسيّة، أو بروزًا لثبات وظيفي أو كسب معنوي، وكلّها مقاييس صالحة للتصنيفات الطبقيّة، بل سوف تستوقفنا رؤية مشتركة ربّما إلى حياة آتية انطلاقًا من حاضر حائر أو مزرٍ، فينتمي هؤلاء التائهون المتسكّعون إلى ما سميناه مقاطعة «العالم الثالث» داخل الهرميّة الطبقيّة، هذا العالم الغنيّ بل الخصب بالطاقات النفسيّة والشعوريّة المشحونة التي إليها تدين، ولو ظاهريًا، كلُّ حركة تغييرية في حياة الشعوب.

فأين مسرح الحكيم من هذا العالم ذي الوجه الهائم المتسكّع؟

نظرة أولى كافية لتكشف لنا حقل العمل في هذا الجزء من الدراسة. إنّهم الشباب، الشباب المثقف العاشق الضائع الخائب المنتقم العابث، وهي صفات،منفردة فيه أو مجتمعة، تقدمه نموذجًا لإنسانيين يضعون قدمًا في واقع الأرض وأخرى في المتاه.

---

١) من تعريفات العقلية في مجموعة من المجموعات.

(G. Bouthoul, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 117).

فها «هو» الشاب في قلب باريس، و «أمام شباك التذاكر» بوهيمي مثقف يبحث عن مرتكز وجودي عبر المرأة، فيقول للصرّافة:

- «هو : أفهمت؟ أني أرى جليًا أنّه لم يبقَ في قلبك «فوتيل» واحد شاغر.. حتى ولا في أعلى «التياترو»، حتى ولا مكان للوقوف في آخر الصفوف..»[١].

ومطلبه يبقى الحرية حتى في الحب، فيعطيه مقاييس مبتكرة تناسب ما يحمل في قلبه من روعة الانعتاق حتى حدود الفوضى: «.. إن التي تحبني يجب أن تكون امرأة غريبةً عجيبةً في أفكارها وأساليبها.. حتى ترضى بشاعر مجنون مسرف، فنّان يحب الفوضى والهوس.. نوع المرأة الخطرة.. لكن المرحة الفكهة..».

ويرى من طبيعة الرجل أن يحب حليلته وخليلته، لأن الحياة أقصر من أن تكرّس لحب واحد. فيمثّل جيلًا هاربًا من الثبات، متسكّعًا بلا جذور، عبر تحوّلات الأشياء، واقعًا وفنًّا، كمثل القطرة من ماء لا يجدّدها إلاّ التيّار المندفع الصاخب.

والاختيار هذا للانعتاق، وهو في جوهره لا اختيار ما دام يتعارض والحضارة بمعناها الروحي، يشبهه استغراق «الشاب» داخل «بيت النمل» في تأملات مؤلمة ومقارنات، بين عالم النمل وعالم الإنسان، وكأنها محاولات منه لتخطي الزمن والنفاذ إلى الماوراء عبر القشرة الظاهرية للحياة[٢]، حتى إذا اختار التخلّي عن آدميّته بعد اقتناعه بحقيقة أخرى وإحساسه بالصغر الإنساني حتى حدود الكينونة النمليّة[٣]، نسمعه يقول لـ«الجنيّة» في موضوع جثمانه:

- «الشاب : (وهو ينصرف عن الفراش) ماذا يهمني من أمره؟ هلمّي بنا خارج هذا المكان...».

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «أمام شباك التذاكر»، ص ٨٠٥، ٨٠٩ و ٨١١.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «بيت النمل»، ص ٣٥٣، ٣٦٠.

٣) نتذكر هنا، من خلال إعراض «الشاب» عن إحكام العقل، قول أوغست كونت: عدم الاعتراف بالسلطة إلاّ للعقل هو صرخة فوضى، لأن العقل يولّد حكمًا الشك الذي يستتبع بدوره الانحلال الخلقي والفوضى السياسيّة.

(Voir: Jean Lacroix, op. cit., p. 23).

وكذلك يحضرنا مذهب بيراندلو بهذا الصدد، فالإنسان أشقى الحيوانات لأنه عاقل، وهو بتحليله الحياة يقتلها بعقله، لأنّه يسجنها ضمن قواعد محدّدة. وعلى الإنسان، بغية التخلص من وسواس الموت وقلق العيش، أن يذوب في الطبيعة، ولا يهتم بسوى مشهد الخليقة.

(Voir: G. Bosetti, op. cit., pp. 195, 198, 200).

فيشبه عندها شاب «أمام شباك التذاكر» في هروب من الحياة: ذاك بإقبال ضياعيّ عليها، وهو بهروب ضبابيّ من التزاماتها[1]، فضلاً عن نسبة ثانية من التماثل تكمن في الحلم يستجديه الشاب الأول عند أدراج الفن، أما الآخر فمع التخيّلات الحائرة في فسحة الأسطورة.

وإذا حاولنا أن نبحث عن الأسباب الكامنة وراء هذه «الفوضى» في الاختيار، نجد أن القلق الإنساني يأتي في طليعتها. فالشاب الأول في قلب الحضارة الغربيّة، يحمل معه من بيئته الشرقية دهورًا من التقليد في العلاقة بين الرجل والمرأة، ومن ثقافته نزوعًا إلى الكليّات في كل مطلب فلا تحدّها نهاية. ومثله الشاب الثاني في بحثه عن الانعتاق التام وتوخّيه حالة انعدام الوزن بالمعنى الوجودي الآدمي، فإذا في الموقفين اكتساب للمنعة وشعور بالقوّة والغلبة عبْرَ المخالف الخالق[2] واستجابةٌ للرغبة في حيازة كل شيء وإن على حساب التوازن الإنساني[3]، فيصبح وجود هذين معلقًا بين دواعي الحياة بعناها العضوي فتجد غايتها في الإشباع المؤقت للذّة وامتلاك العافية، ودواعي الحياة بمعناها الروحي فتتوق إلى الكليّة والمطلقات إتقاناً للسعادة.

وما يظهر هنا بأنّه انتصار لقضية وجود يعاني الحيرة، ليس في الحقيقة سوى انتصار حزين[4]. فأنّى للشخصيّة الإنسانية أن تجد ذاتها خارج سرب الإنسان وفي غير أرضه! فدائمًا تبقى العودة من سفر الحلم والأسطورة، ليتعمّق الشرخ في هذه الشخصيّة بين الواقع والمثال.

ومن شخصيات الحكيم من تقف الخيبة وراء انحدارهم إلى أسفل دركات الضياع، فيبرزون ضحايا محيطهم ونفوسهم في آن. ومثلُنا من «اللص».

فـ«شاكر» الذي نصّبه «الباشا» مديرًا لشركة وهمية الوثائق، هو من أهل الكفاءة الأطهار ولكنه سقط بإغواء المال وإغراء النفوذ. يخبر «حامد» الضحية الثانية لـ«الباشا» مراحل إثرائه بعد

---

١) أما خبر «الشاب» في مقدمة «حياة تحطمت»، فنراه تافهًا. وفي اعتقادنا أنه قد أضيف إنقاذًا للمسرحية من تشاؤميتها وانهزاميتها، علّ استفهامًا حول شخصيّة هذا الشاب الهائم الضائع ينسي المشاهد مأساة «شاهين» في انتحاره. ومن الممكن القول أيضًا ان الحكيم حمّل الطبيب رسالة تعزية ومؤاساة للشاب، المقبل على الانتحار، وذلك بسرد هذه الرواية، ولكننا نراه قد أعطاه بذلك الطريقة الفضلى للإقبال عليه.

٢) شيء من هذا المخالف الخارق لشروط البيئة والعقلية، في شخصية الشاب الحنفس في «لزوم ما لا يلزم».
توفيق الحكيم: «الدنيا رواية هزلية»، «لزوم ما لا يلزم»، المشهد الثاني، ص ١٨٥.

٣) P. Ricoeur, op. cit., p.p. 146, 148.

٤) يرى أرسطو في تحديد للذة أنها نوع من الاستراحة المؤقتة، وإذا امتلكت الإنسان من بعدُ عواطف الكآبة يكون ذاك بسبب حالة نفس تعيش نقصًا في إتقان.

(Voir: P. Ricoeur, op. cit., pp. 142, 155).

فاقة ثم سقوطه، قبل أن يلفظ على نفسه ومؤذيها حكمًا بالإعدام[١]. فنسمع في كلامه مشكلة الأخلاق إيّاها تنخع المرافق الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في مصر، فتزيد الفوارق بين الطبقات وتخلّف ظلمًا عظيمًا:

- «شاكر : نعم.. أين نحن الضعاف من هؤلاء؟ نحن الجيل الجديد الذي خرج من الجامعات مؤمنًا بالمثل العليا!»[٢].

يضاف إلى ذلك إحساس عميق بعقدة ذنب في نفس هذا الشاب، بعد أن سلك «الباشا» دروب الفحشاء مع «ناهد» أخته، فكان لا بدّ من استرداد اعتبار وإثبات حق.

ولكن اختيار «شاكر» حلّ اغتيال «الباشا» لم يكن حلًّا نهائيًّا للمشكلة، فلقد ظلّ رمزًا لاغتيال، لأنّه قتل الوسيلة ولم يقضِ على الرذيلة، فاتّصف انتقامه بالعمل الفردي، وإن يك قد وضع حدًّا لضياعه كشخص فإنّه لم يوقف مجتمعًا عن ضياعه.

ومع ذلك وعلى الرغم من هذا التحفظ فإننا نجد في هذه الخاتمة لمسرحيّة وحياة موقفًا تحريضيًا من الحكيم لضحايا الاستغلال من كل نوع للانتفاض على الظَلَمة الأشرار الآثمين، فيتعدّى الحدث عندئذ إطار الخشبة والأجساد الورقية في الخطوط والكلمات ليترك الارتجاج الكافي في عالم الناس ذوي اللحم والعظم، ويرسم بذلك ضياعُ رجل فجرًا جديدًا للإنسان الحاضر في الزمن وفي التاريخ[٣].

والانتقام هذا يتخذ من المجتمع هدفًا له في مسرحية «الرجل الذي صمد»، فـ«عادل» مهندس يبدو نقيضًا لأبيه النزيه الشريف، فهو مشروع «عبد البرّ» آخر بقراره:

- «عادل : ... عليك قبل كل شيء يا أمي أن تبحثي لي من الآن عن عروس بنت رجل ذي نفوذ أو ذي نقود.. وعليّ أنا بعدئذ الباقي...»[٤].

فالكبت الذي يعيش في «إصلاحيّة» والده «صالح بك» نشّأه بخلاف ما ارتُؤي له، فكان تعارض بين ما يعيش وما يؤمن أن يكونه، واستحالة الانتقال من حالة إلى حالة بغير التجاوز والمخالفة. فإذا بالأسرة كلّها ضائعة في انتمائها، «عادل» كـ «فاطمه» أمّه وكأخته

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «اللص»، الفصل الثالث، ص ١٩٥.

٢) المصدر نفسه: «اللص»، ص ١٩٩.

٣) قد يصح هنا ما يقول ستاندال (H. Stendhal, écrivain franç.. 1783-1842) في السياسة داخل العمل الأدبي: إنها طلقة مسدّس وسط متآلف من الأنغام الموسيقية. شيء فظّ حقًّا ومع ذلك لا يمكن إلاّ التنبّه له.
(Cité par A. Beaujour, op. cit., p. 74).

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٦٣٨.

«عليّه»، وإذا بالمصادفة تتحكّم بهؤلاء، فتجرفهم الأقدار في مجراها، فيغرق من يغرق ويطفو من يطفو في مستنقع الأيام.

وشيء من لون القدر هذا نقع عليه في مسرحيتي «حماري ومنظري» و «أريد أن أقتل».

ففي الأولى[1] صراع بل لون ضياع الفنّان بين ذاته الصغرى كإنسان وذاته الكبرى كوجه قوميّ لا يمتّ إلى فرديته بصلة. فيطلب بطلها الحكيم نفسه أن يكون له شكل «كلارك جيبل» وأخلاق «غاندي» وثروة «روكفلر» حتى إذا غاص في نفسه يسمع من داخلها همس «الملاك» الموحى به ليثنيه عن تمنّيه المال والشكل والأخلاق الجديدة، نراه يصرّ على اختياره في مثل رفض للواقع الذي يحياه:

- «الحكيم : أنانية.. أنانية.. أنا راض بهذا الوصف. لكن غيّروني.. أنا طالب التغيير.. أنا حرّ في نفسي ولا أحد شريكي.
- الملاك : لك شريك.. هو وطنك.. فإذا وافق أهل بلادك أن يؤخذ من بينهم «فنّان» ليستبدل به «دون جوان» فلا مانع لدينا من إجراء عمليّة الاستبدال».

ويهجره ملاكه تاركاً إياه لوطنه، لقدره المفروض، وهو في صخب من التوزع بين ورقه وحبره وحماره، لا يتقدّم ولا يتأخّر.

وقد يتخذ هذا الضياع بعدًا وجوديًا نابعًا من أعماق الكيان، فإذا بالإنسان اثنان وهو غافل، يتجاذبانه، لتنهار بهذا الجذب معتقدات وآمال ويتهاوى صرح الحقائق.

فـ«فؤاد» «أريد أن أقتل»[2] أبرم عقد تأمين على حياته لصالح زوجته حتى ليقول لمندوب الشركة المعنيّة:

- «الزوج :إني معتمد على الله وعليك وعلى الشركة في أن تعيش أرملتي في سعة وبحبوحة...».

فهما مستقبلان من الدنيا:

- «الزوج : صدقت يا عزيزتي.. نحن الاثنان (كذا) كل الدنيا.. وكل الكون روح

---

١) توفيق الحكيم: «حماري وحزب النساء»، ص ٣٤.

يذكّرنا الحوار في مستهله بين «الملاك» «والحكيم» في هذه المسرحية «الدنيا رواية هزلية»، من حيث اطراح الشخصية والشكل وارتداء غيرهما.

٢) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، ص ٣٨، ٤٥.

في جسدين.. وحياة في شخصين.. وهذا سرّ عذابي!».

وهو، إذ لم يُعقِب يداوي بؤسه النفسي ببؤس من مثله فيغلق على نفسه داخل بيته ويعتّم على الدنيا[1].

وفي اللحظة التي يواجه فيها الزوجان الموت على يد الفتاة المجنونة، يسقط الحب وادّعاءاته، ويستيقظ إنسان آخر هاجع في أعماقه، فيكيل للزوجة الشتائم ويرميها بأبشع الصفات فتصلح ضحيّةً بديلةً لشخصه:

- «الزوج : إنها ليست حاملًا.. إنها تكذب.. أقسم لك إنها تكذب».

فتبدو السعادة مجدًا ورقيًّا سرعان ما يتهاوى بلمسة نسائم مداهمة. وهذه الفاجعة قد تعقب فواجع، فينتهي «فؤاد»، وربّما زوجته، ناقمًا على الحياة التي أورثته وزرًا، هاربًا من النفس في دهاليز المحرّمات وعنابر الجنون المختار.

هذه القيود التي تكون ما ورائية من صنع أنامل خفيّة تعمل من وراء ستار الوجود وفي اليقظات اليومية للإنسان، تجعل من بعض أشخاص الحكيم سجناء في الأرض[2] فلا يصنع الواحد منهم وجوده لأنّه مستسلم مسبقًا إلى نهائيات فيه لا تتغيّر، ويغدو الزمن هو المدة الفارغة من كل حدث لكنه يبقى شاهدًا وحيدًا على استمرار الحياة.

ومن شخصيّات المسرح الحكيمي من يقف اليأس وراء ضياعه فيختار العبث سلاحًا يواجه به عبوس الحياة. ففي «كل شيء في محلّه» شاب أتى البلد ليشهد زفاف ابن عمّه، فإذا فيها كل شيء في غير محلّه، وهو عمل صواب: يطلب رسالة باسمه من الموزّع، فيشار عليه باختيار أخرى، وإذ يستجيب بعد إلحاح يقرأ في الرسالة خبر خطيبة تسأل خطيبها انتظارها في المحطة، فينصح بأن يذهب مكانه، ويؤيد أهل البلد شرعية هذا التبديل[3].

إنّه رمز للجيل الجديد تنتقل إليه عدوى العبث، فيختار الغفلة، يصيح مع الصائحين، ذئبًا مع الذئاب[4]، لئلا يضيع وسط الجموع. فيجرّ ضياع ضياعًا، ينأى به عن الحقيقة ولكنه يدنيه

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٤٢ - ٤٣، ٥١.

٢) من قول في عالم صموئيل بيكيت S. Beckett الكاتب الإيرلندي.

(Voir: B. Dort, op. cit., p. 263).

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٨٦٠، ٨٦٥ - ٨٦٦.

٤) تعبير لـ«فرويد». ونشير إلى أن الإنسان وسط جمهور يكتسب كما يقول لوبون Le Bon شعورًا لا يقهر، ويفقد الشعور بالمسؤولية الشخصية، ممّا يُتيح له فرصة تحرير غرائزه العميقة.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 116).

من معنى حياة. وكم نلاقي صدى لهذه الحالة في قول لبيراندلو Pirandello مفاده: الحياة قبيحة ومخالفة للمنطق، لذا أعتقد أن المجانين هم الأقرب إليها[١].

وفي «سوق الحمير»[٢] يبلغ العبث حدّ الوجع ولكنه ينتج عمّا لم ينتجه الوعي والكفاءة. ففي هذه الصفحات المسرحية قراءةٌ سريعةٌ لعورات نظام ضاع فيه الإنسان فراح يبحث عمّا يمنحه قناعًا وهويّةً. ويأتي النقيض للأشياء على يديه علامة وجود أكثر نفعًا من المرتجى نفسه. وإذا بالخروج عن المنطق مخالفة صائبة، وفرصة لتلمّس طريق، وإدانة في الوقت ذاته لفشل ذريع على مستوى الحلول المطروحة تجسيدًا لآمال الناس:

– «العاطل الأول : عمرك شفت حمير بريّة؟ فيه خيول بريّة.. وجاموس برّي.. وحمام برّي.. وقطط بريّة.. لكن الحمير طول عمرها عايشه بيننا.. تشتغل وهي ساكتة وتتكلّم بحريّة».

فالحمير في كل مكان مؤشر لضياع مقاييس وسقوط قيم وحرمان كرام. وإذ يقرر «العاطل الثاني» اختيار الخدعة طريقًا إلى اللقمة بادّعائه أنه «حصاوي» حمار المزارع بعد أن استعاد شكله الآدمي، نتأكد من انحطاط عصر يفرج فيه عن الكرامة الإنسانية لفئة من الشعب شريطة وسمِها بحافر ونهيق.

ويستوقفنا حوار بين الزوج المزارع وزوجته إثر عودة الحمار الأصلي إلى الزريبة، وخروج «العاطل الثاني» من اللعبة:

– «المزارع : عملنا له زي والده ما عمل.. قفل له بقه وسخطه حمار!
– الزوجة : وما له الحمار؟ على الأقل نقدر نركبه..»[٣].

فنتأكد من أن الغباء عند ذوي السلطان مظهره القمع بحدّ ذاته، وأن لا نفع من شعب في عيون أسياده الأغبياء ما دام متسلّحًا بعقل ووعي.

إن كل عاطل من هذين سلك في لعبته ما يشبه تحدّي العالم قصْدَ هدمه، واعتراضًا عليه. فيتسنّى له في الآن نفسه أن تكون له مقاطعة في زمنه يبسط عليها سلطانها، فالوحدة والإهمال والهامشيّة والتغييب للمهارات، كلّها انتقاص من كرامة الإنسان ومدعاة للشذوذ وللجنون، لأنها تتعارض وما يسمّيه العارفون «انفجار كل ما هو إنساني داخل المجتمع»[٤]

---

١) Cité par Gilbert Bosetti, op. cit., p. 70.

٢) توفيق الحكيم: «الحمير»، «سوق الحمير»، ص ٨١، المنظر الأول، ص ٨٢.

٣) المصدر نفسه: المنظر الثالث، ص ١٠٧.

٤) G. Dingemans, op., cit., p. 511.

بدافع غريزي، ومن نتيجته تعاظم الشعور بالنقمة والميل إلى التحطيم.

ولعلّ أخطر من يفصح عن هذه الناحية من الرفض الدفين والثورة غير المعلنة شخصيّتان رئيستان في «بنك القلق»: «أدهم» و «شعبان». فكلاهما شاب ومثقف هائم متسكّع. ولكن الأول يفوق الثاني في الشقاء، يحمل ريفه البائس في قلبه ويعيش داخل المدينة في اغتراب وحنين إلى ما لا يمكنه فهمه، ويركن إلى الطبيعة لأنها المظهر الوحيد للهِبة والمجانية في مجتمع العسف والقهر.

وقد يسترق النظر من أبواب الملاهي في أثناء تشرّده، فيشاهد ناطحة السحاب الآدمية كأنها استجابة فوق خشبة لإحساسه بهرميّة المجتمع وتراتبيّته[1].

ويعي انتماءه الطبقي فيتحضّر لكلّ سؤال محتمل عن تطفّله بأنّه تابع دخل يبحث عن متبوعه[2]، ويعاين الناس في فقره وضياعه ويشتهي ما يأكلون اشتهاءً بالنظر، فهو لا يذكر متى أكل اللحم آخر مرّة، ويركّز العين على طبق تفاح وقد نسي بفكاهته السوداء «في أي تاريخ قبل الميلاد أو بعده وقعت في يده تفاحة».

«أدهم» هذا «قشّة في أمواج المجتمع. مجرّد قشّة. ولكنه لن يغرق. لأن القشّة لا تغرق». بلا جذور ولا قضيّة، نتيجة خلوّ آفاقه من أحلام مغرية.

ولأنه في ضياع فإنّه لا يبصر إلّا ما يماثل عوالمه في مجتمعه شذوذًا واختلالات: كالرقص المجنون، والجنس فوق المقاعد الحجرية في الشوارع المظلمة، وانعكاس ذلك انفجارًا سكانيًّا، وأزمة مساكن ومواصلات[3]. ولا حاجة به إلى النور لأنّه لا يدخل مسكنه قبل الفجر، ولا شيء مباحًا كمثل التسكّع في الطرقات. فالوحدة والبؤس والفراغ والبطالة عناوين كبرى تسيّر زمن هذا الإنسان المتروك على رصيف الحياة.

والعزاء! عن طريق فكرة «بنك القلق»، وبالإصغاء إلى قلق الآخرين وهمومهم.

أما «شعبان» رفيقه منذ زمن الدراسة فلظروف مشابهة ماضيًا وحاضرًا، ولكنه يجد في العبث والإباحة وانتهاب اللحظة والجنس اختيارًا صالحًا لتغييب الهمّ وإخفاء الحاضر خلف نقاب برّاق ومدّة ابتسام عابر.

---

١) توفيق الحكيم: «القلق»، ص ٣.
والحسناء! تراها تكون تمثيلاً لمصر أم للحريّة؟

٢) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٥، ٧، ٩.

٣) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ١٠، ١٢ - ١٣.

هذان حقيقان بأن يدرسا كإنسانين أولًا، فقد نتوصل من خلال حضورهما المائت إلى تصوّر سياسي أو أقلّه رؤية اجتماعية تعمّم حكمًا شاملًا ملزمًا الطبقة بكاملها. فالحالة الاجتماعية والحالة السياسيّة كلتاهما تغلّفان الإنسان، ولكنهما في الوقت نفسه ظاهرتان إنسانيّتان[1] لا يمكن لدارس إلّا أن يمرّ بهما لاكتمال فكرة عن الحقيقة.

وفي ضوء على مكانة «أدهم» من قافلة الحياة الاجتماعية والوطنية:

- «شعبان : عود واحد كبريت ومنطفئ.. ولماذا تحتفظ به؟
- أدهم : أحتفظ به لأنّ الاحتفاظ قانونًا مظهر من مظاهر الامتلاك. أنا إذن أمتلك شيئًا. وهذا هو عندي رمز الملكيّة»[2].

يبدو عود الكبريت رمزًا لعلاقة لا تزال قائمة بينه وبين المجتمع، وتستمرّ المواطنيّة لديه وإن منطفئةً، وفي أسفل دركات السلم الطبقية.

ويتساوى «أدهم» و «شعبان» بالقلق، داء العصر الذي «يصيب الأغنياء والفقراء على السواء»، لكن المواجهة جاءت مختلفة في الشخصين، فـ«شعبان» يهرب إلى الأمام، مبتليًا بـ«داء النسوان»:

- «شعبان : بالطبع كنّ كثيرات، بعد أن تركتُ الدراسة وسرت في الحياة. لعنة الله على النساء. ابتُليت والعياذ بالله بداء النسوان. كلما رأيت واحدة لم أملك أعصابي. صرت أضمّ الواحدة إلى الأخرى في سبحة الزواج، حتى أصبحت السبحة طويلة..».

أما «أدهم» فيختزن في وعيه، منذ ما كان طفلاً، صورًا كثيرةً عن تململ الشعب وعذابات الناس في أسرته، فوالده اتُّهم بالتبديد لبيعه قطنه المحجوز عليه لعدم سداد الإيجار، وهو ما فعل إلّا لتجهيز ابنته الكبرى. ويشعر بكفّه المرتجفة فوق رأسه وبصوته: «ليس بكثير عليك يا رب أن تجعل ابني من الحكام في يده أمر السجن والإفراج»[3]. فأعتنق من بعد مبادئ ترفض التملك لأنه السجن، «والحرّ الحقيقي هو من لا يملك شيئًا»، لكنه ما إن نقلها من الشعر إلى الصحافة عبر مقالات حتى أدخل السجن.

وتروج أعمال بنك القلق، فيما الببغاء خارج الشقة تصيح صيحة الرمزية في مسرح

---

١) Fouad Maṭar, op. cit., p. 252.

٢) توفيق الحكيم: «القلق»، الفصل الأول، المنظر الأول، ص ١٧، ٢٠ - ٢١.

٣) المصدر نفسه: الفصل الثاني؛ ص ٢٨ - ٢٩.

الحكيم:

- «الببغاء : يا سعيد أفندي كلِّم سيادة المدير»(١).

مع أن لا «سعيد» ظهر ولا المدير، فتذكّر بالإدارة الفارغة في الدولة،، وتداعي الموظفين بما يقوله الأسياد، ليسوّغ ذلك، عن طريق الإيحاء، قبول الفراغ من الرجلين على هذا النحو القاتل(٢).

ونشعره يسرح بفكره سرحةً: «بعد ثمانين عامًا لن يكون أحد من كل هؤلاء المزدحمين في الشارع موجودًا.. سيكون الموجودون أناسًا آخرين.. إذن كل ثمانين عامًا أو تسعين تحدث عملية تفريغ كامل، وتجديد شامل في كافة الشوارع! ومع ذلك فالعالم لا يتغيّر بهذه السرعة. لماذا؟»(٣). وفي رؤيته الآتي على هذا الشكل يأس من كل تغيير، فالجديد على قديمه، كمثل الدوّامة المستديمة، ولا شاهد على الحياة إلا كرور الزمن.

وهو في هكذا معطيات تأمليّة وبيئيّة لا يستطيع أن يموت لأنّه لم يعش أساسًا، ولا أن يعيش لأنّه لن يتمكن من الموت مرّتين. إنّه القلق!... وقفة انتظار بلا محتوى، وفراغ قاتل، وضجر هو أب لكل نوع من المصائب والفواجع(٤). فوحدَه الشغوف بالحياة يستطيع أن يتحمّل همومها لأنّه يشعر في أعماقه بكونه جزءًا لا يتجزأ منها، على اتصال وتواصل معها.

لذلك نسمعه يبتغي جسورًا مع محيطه، انتماءً إلى الجماعة بروح مجتمعيّة متحضّرة:

- أدهم : أريد أن أعمل أيّ شيء نافع.
- شعبان : نافع لمن؟
- أدهم : للناس جميعًا. وللأمّة كلّها(٥).

وأنّى له مثل هذا المرتجى! فالأمّة بأسرها في غير مكانها ومسارها الصحيح، وتصريف الاعمال بأقل جهد وكلفة شعارُ شعب، «حتى بوّاب العمارة تراه يعمل ساعة ويزوغ ساعتين إلى المقهى المجاور يشرب الشاي ويدردش كلمتين!»(٦).

---

١) توفيق الحكيم: «القلق»، المنظر الثاني، ص ٣٤، والمنظر الثالث، ص ٥٩.

٢) «أدهم» وهو صغير ما كان يشعر بشقائه، وضياعه. فهل تكون الثقافة، منطلق الوعي، السبب الأول لوجعه؟ وقد نرى شبهًا بينه وبين «سالم» الزمّار في طفره وراء الغازية الغجرية، أو عند رؤيته من يشبه «سالم» هذا في قطعه سيقان البوص ليصنع منها زمامير.

توفيق الحكيم: «القلق»، الفصل الثالث، ص ٤٨، ٥١.

٣) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٦٦.

٤) G. Dingemans, op. cit., p. 214.

٥) توفيق الحكيم: «القلق»، المنظر الثامن، ص ١٤١.

٦) المصدر نفسه: المنظر السابع، ص ١٢٧.

إذًا الضياع من اهتمامات ضلّت سبيلها، فالحاضر لا يغري بغير بثّ روح العزاء حتى ليغدو «بنك القلق» جلسات مأتميّة بانتظار نقل جثّة العالم إلى مثواها الأخير، والمستقبل بيد أجهزة بوليسية تتاجر بآلام الناس وآمالهم.

والخلاص! مزيد من ضياع وانتظار عند «أدهم»، وتمادٍ في استعطاء اللذة داخل دورها، أو انتهابها لدى طبقة قادرة ميسورة فعل «شعبان» مع «فاطمة»، كتجسيد في الزمن لرغبة انتقام مبيّتة من طبقة عبر من يمثّلها ولو شكلًا(١)؛

وذاك ريثما تستيقظ أحلام أُخَر أو تبرز مواطن خلل ووهن في أسوار الحياة السياسية، فينفذان مع النافذين إلى الحرية والمصالحة مع الوجود، أو تضيع المغامرة بين سنابك الأقوياء، وسط صمت مطبق من التاريخ.

ولو حاولنا أن نوجد قواسم مشتركة لنزوع هؤلاء التائهين المتسكّعين لرأيناها حكمًا في القهر كعنوان، فالانتظار والاضطهاد بألوانه المختلفة كتفاصيل.

فهؤلاء الشخوص يبدو لهم الوعي وعيًا لمأساة الحضور في الكون(٢). فيبحثون عبر سلبياتهم عن أسباب ليحيوا، طالما أن الوجود نفسه يتراءى لهم أحيانًا بلا دواع موجبة والأسباب هذه يراها إنسانهم:

- في المرأة جسدًا وحضورًا لما يثيره شخصها من غموض عذب يستأثر بالإرادة ويأسر زمنًا ومدّةً؛
- أو في رؤية غيبيّة تأمليّة شاردة خارج مقاييس الجاذبيّة والوزن وحدود الواقع؛
- أو في انتقام لحظة يتجسّد فيها فرحٌ لاسترداد الكرامة، ولو جسدًا مخلّعًا وشرفًا موسومًا بعار؛
- أو في حلم إثراء وجاه، ولو عن طريق المخالفة والتجاوزات؛
- أو في استسلام لقوى ما ورائيّة لا فكاك من قضائها المبرم ودوّامتها المبهمة؛
- أو في تخفٍّ وراء عبث نتيجة ليأس، علّ به رفعًا لثقة بالنفس وخفضًا لما عداها؛
- أو في الانتظار على باب ثورة غير معلنة، ريثما تبين ثغرة في حائط النظم المعمول بها،

---

١) هذا الجو القاتم في «بنك القلق» قد نجد تفسيرًا آخر له في ما ذهب إليه دارسون من أنّه في إثر الحروب والثورات تسود مرحلة طويلة من الترقّب والضياع في حياة الشعوب. وهي عادةً مرحلةٌ غير مناسبة للثقة المتبادلة حتى ما بين مواطني الأمّة الواحدة، فتبرز الأنظمة البوليسية ويفشو نقض العهود وتتفاقم الأزمات الثقافية التي تحفّز الشباب ضدّ جيل الآباء.
(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 293).

٢) G. Bosetti, op. cit., p. 193.

ومنها يكون المطلّ على مصالحة مع الحياة أو طلاق نهائي لها.

وفي نظرة عامة إلى العالم الثالث هذا، بعامّته وفلّاحيه، بتائهيه والمتسكّعين، نرى إطارًا شعوريًا جامعًا لأفكارهم وخواطرهم سلبًا وإيجابًا، وهو الرفض المتضمن اشتياقات التغيير دونما تخصيص أحيانًا، في وقت تهوي فيه مهدّته على هامات الوجود.

ولئن كنّا قد تناولناهم من زاوية نشاطاتهم الخاصة وسعيهم الذاتي وصراعاتهم مع الناس والأشياء، فلأننا نؤمن بـ«العامل الذاتي»(١) في حركة التاريخ. فكل من هؤلاء مرّ بطفولة وتثقّف على والدين، وربّما كانت له زوجة وأولاد، ويعيش حاجات جنسيّة وصراعات عيليّة، فلماذا تهمل هذه العوامل عند شرح سلوكيّة الطبقة الثالثة هذه(٢)؟.

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أنّ ما ميّز هؤلاء، خصوصًا العامة فيهم والفلاحين، هو انطلاقهم في مسعاهم من طراز أعلى اجتماعي يتوقون إلى التمثّل به في صراعهم مع الحياة. فعقولهم، بوجهيها الواعي والباطن، في خلاص من ضغط الواقع، هواجسَ وكوابيس، أما قلوبهم ففي تشبّه بأفراد الطبقة المتقدّمة ينون نمطهم في العيش على منوالها عندما تسمح ظروفهم الماديّة(٣)، فهم كما يقول «ريخ» Reich معرَّضون للعدوى اليوميّة بمجاورتهم الإيديولوجيات المسيطرة»(٤).

لكن هذا العطش إلى السعادة والسيطرة، وهو غريزي أساسًا في الإنسان، لا نراه ينفي عن هؤلاء سمة البؤس على نحو ما قدّمنا، وهو بؤس تسقط حياله الشعارات والسياسات، فلا نعت الاشتراكيّة، ولا صفة الرأسمالية، لا لقب المستغَلّة ولا وصمة المستغِلّة تعود صالحةً في تقديم إنسان إلى رغيف. وقد تتوافق كلها فتتناسب مجتمعةً هدف اقتلاع اليأس من شغاف معذّب، وزرع حياته في واحة طمأنينة ورجاء.

وإذا عدنا قليلاً إلى الوراء في نظرة عاجلة على ما تجمّع لدينا من حصاد طوال فصول ثلاثة، عندئذ يتوضح لنا أن القدرة هي مطلب الطبقات كلّها، لأنها الأصل في شجرة السيطرة والسعادة، وفي فيئها يأمن الإنسان شرّ الخوف من الفشل ويشعر بامتلاك زمنه.

---

١) تعبير لـ«ريخ» Reich — Voir: M. Cattier, op. cit., p. 120.

٢) بهذا المعنى يرى «ماركس» و «أنغلز» أن الشكل المناسب لدراسة الناس تحدّده أحوالهم الحياتية.
(Voir: M. Cattier, op. cit., p. 115).

٣) A. Nicolas, «Reich», op. cit., p. 109.

٤) cité par M. Cattier, op. cit., p. 109.

وهذه القدرة هي أكثر من أن تكون وحسب مطلبًا غريزيًا في الإنسان زرعته فيه أحداث رافقت الجنس الآدمي في رحلته التاريخية عبر العصور،لأنها مكتسب حضاري أيضًا في إنسانية تكرّست شرائعها على الغلبة، وتراها حتى ولو دعت إلى نصرة الضعيف وحماية المظلوم، فإنما بسيفها تضرب، وبأمانها تحتمي لتقوم العدالة ويسقط طغيان.

ومتى علمنا أن لهؤلاء الشخوص، ولو إتفاقيين، منابت في أُسر نعموا داخلها بحنان أم، أو تألموا لتنكّر أخت، وقاسوا من فظاظة خادمة، أو عاينوا بأمّ العين صراعات كثيرةً من تلك التي تضجّ بها الدور والقصور إشراقةَ كلّ شمس وهبوب كلّ ليل؛

وإنطلاقًا من قناعات يؤكدها لنا عِلْما النفس والاجتماع بفروعهما المختلفة وموضوعها حتميّة استمرار الطفل في كل منّا ولو بتنا على قيد أنملة من القبر(١)؛

وبما أن الأسرة حالة فريدة في النظام السلطوي الاجتماعي، إذ الحاكم الفعلي فيها هو المرأة، حكومة الظلّ إن صحّ التعبير، فيما الآخر الرجل الشرقي الحاكم الأصيل، لا يمثل في الواقع ومن زاوية تربية الأولاد إلّا السلطة الإجرائية التي «بينها وبين الشعب مجالس ولجان»، مع ما لهذا العرف من تأثير في بنية الأسرة بكاملها وتاليًا في هيكلية الأمّة؛

وحيث أننا لم ندرس نماذج الطبقات إلّا في حدثها الراهن، على أرض وفي زمن مختارين بشكل نهائي داخل المسرحية المحدّدة، فلم نطّلع على الشخوص إلا في أدوار الراشدين وخلقيّتهم الجاهزة بعد أن وضع عليها الكاتب لمساته الأخيرة، وأفرغ فيها، وهو الكاتب والمتفرّج في آن، بعضًا من تأثراته ومحاباته التي تتعارض أحيانًا وروح الموضوعية؛

لهذه الأسباب مجتمعةً نرى أن دراستنا لا يمكن أن تؤتي ثمارها إن لم تستكمل بنظرة في المرأة داخل طبقات المجتمع المصري، لأنها اليد التي تتعهّد الغرسة الآدمية، والنسغ المادي والروحي الذي تغتذيه، وهي الحليلة والخليلة، الفاضلة والعاهرة، وهي الأخت، وهي البنت، محافظةً ومتحررةً، وهي القلب الذي على نبضه توقّع ترنيمة الحياة بكاملها.

ونحن حيال الحضور الكثيف للمرأة داخل مسرح الحكيم، سوف نعمد إلى إضاءة حياتها مدفوعين بهذا الهدف، فنلّم بمنحاها وبشيء من طباعها، فيوحي طيفها بأثر لها في الحياة

---

١) يقول «أدلر» ما معناه: لا يمكننا أن نتصوّر أو نستخدم شيئًا دون أن يكون ثمة هدف محدّد يحثّنا على ذلك، وهو حاضر في الأعماق المظلمة للإنسان منذ مرحلة الطفولة، ويطبع بتوجّهه كلّ تفتحه النفسي.

(Voir: A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 140).

المصرية بشكل عام، ونفسيات وأحداث الطبقات موضوع دراستنا بخاصة، ونحدس[1] حدسًا ما لشخصها من خطر في صناعة الإنسان، كما تومئ الأرض بجُمع كفّها إلى نوعية النبتة التي تتحضّر في وعد بذرة.

فكيف تبدو المرأة في طبقات المجتمع المصري من خلال مسرح توفيق الحكيم؟ سؤال أخير هو موضوع الفصل الرابع من هذا الكتاب، وبالإجابة عنه نُتمُّ مراحله المقرّرة.

* * *

١) الحدس يسمح بفهم الحياة التي هي حركة، في حين أن العقل يشلّ الموضوع فلا يقبض إلا على طبيعته الميتة.

(Pirandello, cité par G. Bosetti, op. cit., p. 201).

الفصل الرابع: المرأة في طبقات المجتمع المصري

تمهيد:

رأينا في الفصول الثلاثة السابقة النزوع الطبقي لدى فئات الشعب المصري المتاحة داخل مسرحيات توفيق الحكيم،من سعي وراء النجاح والقدرة كبايين هامين على المباهج الماديّة خصوصًا، وتشبُّه لدى كل طبقة بتلك المتقدمة عليها في السيطرة والإنفاق.

وقد خلصنا في نهاية الفصل الثالث بنتيجة أولى مفادها أن الجامع الوجودي لهذه الفئات من الطبقات هو الرفض[1] للمتاح اليوميّ المتردّد، بحيث يوحي بحالة سخط عام تواكب شخوص الحكيم وتحثّهم على تخطي اللحظة انتهابًا واستفادةً، كمثل التسابق بين الحياة والموت، والصراع بين حاضر مملوك ومستقبل تخشى بوادره، أو البحث عن قيم أخرى تُنال بأشكال مختلفة من السلوك الإنساني.

ومهّدنا لهذا الفصل الرابع والأخير من الكتاب بضرورة الاطلاع على واقع المرأة المصرية في المسرح الحكيمي بغية اكتمال نظرة إلى التأثرات العاطفية والمكتسبات الإنسانية الفاعلة في تكوين أنماط وشرائح المجتمع على نحو محدّد.

ربّ سائل في هذا المجال: لماذا دراسةٌ على حدة للمرأة رفيقةِ رجل عالجناه في طبقته، مع أنها وجه آخر، ولكن أنثوي، للإنسان الواحد الموحّد؟ بل لمَ ارتضاء النهاية لبحث أدبي إجتماعي في حدود جنس ودائرة صفات بدلًا من تسقّط حيوات داخل أطرها الطبقيّة وتصنيفاتها المهنية على الأقل؟ ثمّ ماذا تكون مسوّغات ذلك علاوةً على تشعيب البحث بوسائل اتصال جديدة مع المجتمع الحكيمي، وتثميره بمنهجيّة عمل أخرى؟

أسئلة تجبهنا بحق ونرى في ضرورة الإجابة عنها توضيحًا لخطة وإرشادًا في طريق.

١ – في الحقيقة إرتأينا بادئ ذي بدء أن إضافة العنصر النسائي إلى جمهرة الرجال الذين درسنا من شأنها احتشاد الوجوه وتأليب الناس حتى الزحام، فيصعب عندئذ استخلاص التماثلات من ساحات تعجّ بمتضادات الكائنات الحيّة؛

---

١) هذه الحالة الرفضية قد تتناسب وتعبير لـأندريه مالرو: الوهم الغنائي Illusion Lyrique
(Cité par G. Dingemans, op. cit., p. 517).
فتتعطش نفوس هؤلاء إلى ما وراء حدود الرتوب اليومي في نزوع خفيّ إلى الكمال. ونتذكر بالمناسبة قولا لـهيلدبرند (A.Hildebrand, sculpteur allemand, 1847 - 1921): الكائن الكبير الذي يحيطنا ويخترقنا نشق طريقنا إليه بمستقبل يفضي إلى الكائن الكامل.
(Cité par A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 302).

ثم البيئة التي تحت مجهرنا هي بيئة شرقية أعطت الرجل، بمنطق تراثي تاريخي، أفضلية المرور في كل عمل، وحرمت المرأة، أقله في النصف الأول من القرن العشرين، شرف المشاركة في الحياة المدنية الاجتماعية والوطنية على نحو كثيف؛

وهذه المرأة نفسها هي سليلة الجواري في عصور الظلام، وغرسة عقليّة خاصة لم تغب كليًّا من أجواء الشرق، فحملت كينونتها وجهًا تاريخيًّا لا بدّ من معاينته قرب نافذة للنور وليس الاكتفاء بوجوده كطيف جميل لطيف في المخادع وغرف الطعام.

٢ – المرأة في مسرح الحكيم شأنها شأن تلك التي في الحياة، تضطلع بدور الأم والزوجة والأخت والبنت، فتنتج أفعالًا وتشيع أفكارًا وآثارًا في محيطها. وبهذا المعنى نبصرها وراء الرجل وأمامه وعن جانبيه، لدرجة أن مجرّد تركيز العين عليها يشمل في حقل الرؤية من جاورها، وتبدو دراستها وقتئذ بمثابة عزل السبب عن النتيجة، أو إنعام نظر في طبيعة الغصن تبيانًا للثمار.

ثم هذه المرأة نفسها، مع تسليمنا المبدئي بأنها كالرجل ميولًا ونزعات، تستجيب بصفاتها الخاصة داخل هذه الدراسة لما يسميه «ألان» Alain «الكلّ المتحيّز»(١). ففي الجسد الإنساني الواحد أساسًا، الميول كلّها ممكنة، وحتى الأخطاء، وبمقدار ما على كوكبنا من آدميّين توجد طرائق ليكون الواحد من هؤلاء شرّيرًا وتاعسًا. ولكن في المقابل هناك سلام خاص بكل منهم، والقيم بهذا المعنى هي في متناول الناس جميعًا، وخاصة في الوقت نفسه بكلّ منهم بناحية من النواحي. ولذلك كل واحد هو إنسان.

علاوةً على ذلك تبدو لنا الصفة الخلقية في المرأة، كمثيلتها في الرجل، مكتسبًا إجتماعيًّا تربويًّا وحضاريًّا، بحيث لا نرى أن الغوص فيه يبعدنا عن خلقنا الأساسي، لما لهذه الصفة من أثر الانتشار في المحيط بعدوى التقليد أو الايحاء أو الاختيار، فترشدنا هذه إلى تلك وتوضح مسارًا.

٣ – ولئن كانت المرأة في هذا المجتمع صانعةً للطفل، رجل الغد، فإنّ الرجل لَصانعها في الوقت نفسه، فيبدوان معًا كوعائين متصلين، في كل واحد بعض الآخر، كمًّا ونوعًا، حتى لتكشف رؤية أحدهما ما عند الثاني، وبذلك تُعمّق دراستنا للمرأة الناحية الطبقية التي اخترنا

---

(١) «Totalité partiale», cité par P. Ricoeur, op. cit., p. 78.

في المسرح الحكيمي.

وهذه المرأة تخضع في المجتمع المصري، بحكم انتمائها الطبقي كالرجل، للظروف والمؤثرات ذاتها التي تشكّل الحصاد التجريبي لرحلة عمر، فتتوه وتحلم، تُرجّل في بيتها، تقابل التطوّر بعقليّة محافظة أو تتحرّر وتشذّ متحدّيةً تقاليد وأعرافًا.

هي المرأة، نفتّش عنها داخل مسرح الحكيم. ولكن من أين ننطلق ولماذا؟

ممّا لا شك فيه أننا، متى استعدنا بعض ما توضّح لنا طوال فصول أربعة من عالم الرجل، نتبيّن حقيقةً نجد من النافل المكرّر إثباتها مرّةً أخرى، وهي اصطباغ الحياة الإنسانية بالسعي الغريزي إلى السيطرة، ذاك المفترق الأساسي إلى لذائذ الدنيا.

وحيث أن الحياة النفسيّة للمرأة تدور في الأطر والمبادئ التي لأيّ آدمي آخر(١)؛

ولما كانت المرأة إنسانًا في صراع مع الحياة، شأنها شأن الرجل مزاحمها في الوجود المشترك، لإثبات ذاتها وإتراع توقها الكياني إلى السعادة؛

لذلك نجد من مصداقية التكامل المنهجي أن نبدأ بالمرأة التي تتدثّر شخصيتها ثياب الرجل.

أ - النساء - الرجال أو المرجّلات:

وما أكثرهن في هذا المسرح. ولعلّها من الحكيم رؤية البصير المرهف يلتقط من بيئته ما هو فارقة فيها(٢).

ففي «المرأة الجديدة»، «فاطمة» الريفيّة الثرية البشعة، زوجة «علي» زير النساء، امرأةٌ تجعل من رجلها مستعمرةً تحكمها باللين مرّةً وبالإكراه مرّات. فهي قد خصّصته بمتجر ينفق فيه وقته الضائع:

- «فاطمة : داهية تقطع المحل وسنينه... لكن اعمل إيه.. أرجع تاني وأقول يا بت أهي شغلانة والسلام، يتسلّى فيها «سي علي» بدل ما هو قاعد

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 118.

٢) قد نعزو هذا الاستبداد الأنثوي إلى بعض من بقايا حق تاريخي في الذاكرة الجماعية للأمة.

يقول «لوبون» Le Bon إن المرأة كانت الحاكمة المطلقة في بيتها زمن المصريين القدامى، ويزعم نقلاً عن ديادور Diadore أن الرجل كان ملكاً لها، لدرجة أن بعض عقود الزواج كانت تنص في ما تشتمل عليه أن يطيع الرجل زوجته.

(G. Le Bon, «Les premières civilisations», op. cit., pp. 299 - 300).

فاضي!»[١].

ومع أنها الحاكمة بأمرها في بيتها، فإننا نراها خاضعة للعرف العام السائد حول مسألة السفور، وتسفّه كل حركة تحرّر لدى بنات جنسها، منصّبة نفسها طرازًا أعلى للأنوثة:

– «فاطمة : ... طب ما إحنا يا حلوين أهوه مش عاجبنا إلاّ الاحتشام والجدّ! شوف برقعي تخن إيه... خد والنبي إمسك وشوف..».

وتمدّها ثروتها بما يقوّي لديها اعتزازًا بالنفس ويجنح بها إلى التصابي، فتغضب للقب «يا تيزه» تناديها به «ليلى» التي في عمر ابنتها، وإذ يحاول زوجها تهدئتها نظراً لفارق السن بينهما، تصبّ عليه حممها في وقفة تأديبيّة تليق بالرجال:

– «فاطمة : (صارخة) معلوم... والنبي لانا مخلياها سوده ومطيّنه على دماغك النهار ده!... أوعى تجيب سيرتي هنا بقولك أهوه.. أحسن يبقى عليك يوم مقندل!»[٢].

«مخلّياها» «يوم مقندل» وسواهما، إحالات على مختزن في أعماق الذاكرة من عهد الطفولة، عسفًا وقسوةً وطغيانًا، يستيقظ فجأةً في لحظة اعتبار للنفس وتُستردّ به كرامة جريح.

إن هذه المرأة تأتمر بما يُهمس إليها من أعماق الكيان، فتستأثر بما لها، «تُشيئه» ولو كان زوجًا، وتخفض من قيمة الآخرين، وكأنها قد حملت معها وجع الطفولة من الأطيان، حيث القهر والإهمال والتأديب بالعصا وانتفاء فرص التهوئة في الفكر والتصرّف[٣]، فتنتضي سلاحًا هو نفسه الذي أمضّها، وتستعيد ماضي ذكرياتها الوالدية على مسرح الحاضر، ولكن بشروطها هي هذه المرّة.

أما عن انحصار غضبها بل رفضها في النطاق العيلي، وعدم انتفاضها على الحجاب والتزمّت الاجتماعي، فاننا لنجد تفسيرًا لكليهما في أن «العيلة هي الأمّة ولكن مصغّرة»[٤]، وداخلها يمارس الرجل ما تمارسه السلطة السياسية عليه، فيتكرّس مبدأ الطاعة والعبودية علاقةً يوميّة بين أدنى وأعلى، بل بين أضعف وأقوى، ويُتناقل بواسطة الأُسر مع رفضه المكبوت. و«فاطمة» في هكذا بيئة لا شك أنها قد غدت أَمة فقدتْ في قيودها كل شيء حتى الرغبة في

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «المرأة الجديدة»، الفصل الأول، ص ٥٤٨، ٥٥١.
٢) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٦١١ – ٦١٢.
٣) المسرحيّة كُتِبَتْ في العشرينيّات.
راجع الثبت بالمسرحيات، ص ٢٣٦.
٤) Reich, cité par A. Nicolas, op. cit., pp. 92, 100 - 101.

التحرّر.(١)

وقد تسود حياة المرأة حالة من الحذر الدائم والخوف من المستقبل، فينعكس ذلك، خصوصًا في الطبقة المتوسطة، مشاكسةً في الأسرة وإمعانًا في تقييد حرية الرجل.

فـ«إقبال» زوجة الدكتور «محمود» في «سرّ المنحرة» تمثّل طبقتها في الإقبال على الدنيا بذخًا ونعيمًا. ولكنها محكومة بشروط مجتمع يقدّس الذكرية، وللرجل فيه حقّ المرور قبل المرأة احتفاظًا بها أو اطّراحًا. لذلك نجدها في خوف دائم من غيابه وهو المنهمك بالعمل، تفترسها الغيرة في الظاهر من انشغال مزعوم له بمعجبات مريضات وسواهنّ، أما في الباطن فتسجّل اعتراضًا يوميًا على واقع مزرٍ للمرأة تتحمّل وجعه ربّما منذ الطفولة، وقد يبلغ حدّ الانتقام بقولها:

- «محمود : زوجتي المحبوبة التي هي أنت..

- إقبال : (مستمرّة) دعنا من هذا الملق الرخيص.. أنت لا شيء يحبّ فيك إلّا ثروتك..»(٢).

وترى خلفيّات محقّرة لعمل محتمل قد يودي بدورها كامرأة، ويضع خاتمة لحياة واعتزاز بجمال:

- «إقبال : هذا ليس هيّنًا أن يقال في مثل بيئتنا إنك تزوجت عليّ أخرى، ولم أزل في مقتبل العمر».

وقد تثار شبهات حول أسباب الاختلال في أسرتها: إمرأة تحب الحياة ورجلها منصرف عنها على نحو يسرّب شكًّا حول حقيقة قدراته الجسدية والجنسيّة:

- «إقبال : (تنفجر غاضبةً) لا شأن لك بي ولا بسنّي.. إني ما جئت لأتحدّث في سنّي، حدّثني أنت عن نفسك، وعن سنّك وعن شيبك وثقل دمّك»(٣).

ويحدوها الواقع هذا على ابتزازه، فتقيّده بعهد ألّا يتخذ مدة حياته زوجةً عليها، وببند مادي كمثل ما يجري في الصفقات التجارية:

- «إقبال : أكتب أيضًا: «وإذا فعلت لأي سبب من الأسباب أدفع لها فورًا مبلغ

---

١) J. J. Rousseau, cité par M. Cattier, op. cit., p. 108.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «سرّ المنتحرة»، الفصل الأول، ص ١٦ – ١٧.

٣) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ١٨ – ١٩، والفصل الثاني، ص ٤١، والفصل الثالث، ص ٤٧، ٦٣.

خمسين ألف جنيه نقدًا...».

هذه الرجولة الأنثوية سرعان ما تتبدّد في إثر انقلاب الزوج بالوهم إلى شاب بعد حادثة انتحار الفتاة «عزيزة»، فلقد ردّها إلى دورها وضعفها تهاون الرجل بها، فرّ منها فتبعته:

- «محمود : لا تلفظي اسمي بعد اليوم...

...

- إقبال : ما الذي جرى؟ هذه أول مرّة تسيء فيها معاملتي».

فشعرت عندها بواجبها كأم، وبخوف من الأيام، إذ من يتروج امرأةً في حالها بعد الآن، «امرأةً محطمةً»؟!

حتى إذا وعى «محمود» وهمه، تقف «إقبال» وقفة انتصار متشفّ على حطام أمل محطم في قلب زوج خدع مرتين: مرّةً في بيته معها، وثانيةً بالحلم مع «عزيزة» التي انتحرت بسبب سائقها «محمود» لا من أجله هو:

- «إقبال : (ضاحكةً منتصرةً) إنّي لم أنتصر في حياتي مثل انتصاري الآن... حسبي وجهك الشاحب، وهذا الاضطراب في عينيك وشفتيك...».

كأنما هذه المرأة محكومة بخوف بدائي دفين مشترك بين الأحياء جميعًا، يستيقظ بحكم وجودها في مجتمع يقدّس الذكرية ولضعف في طبيعة تكوينها الجسدي. فتحتاج إلى من تتوكأ عليه في حياتها ويبقى في تصرّفها ضمن علاقة سيطرة تضمن لها نقطة ارتكاز حمايةً لها من القلق[١].

ولكن من نساء الحكيم من يتقنّ شروط التعاطي مع الرجال مدفوعات بحسّ تجاري إلى إنجازات الغلبة والسلطان في بيوتهنّ إثراء وتنعمًا بالحياة. فـ«زيزا» «حياة تحطمت» طلّقت بل حطمت زوجها الأول المحامي «شاهين» وتزوجت الثري النافذ الكلمة «عيسوي بك» طمعًا في ثروته وجاهه:

- «دريّه : ... حتى عيسوي بك الواعي اللي ما حد يضحك عليه.. راخر ضحكت على عقله.. الراجل اللي بيشتري لامرأته ألماز بألوف الجنيهات مش يبقى عقله رايح؟

- زيزا : الرايح أحسن من الجاي يا ستي.. أنا عايزه من عقله إيه؟»[٢]

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 234.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حياة تحطمت»، الفصل الثاني، ص ١٠٠ - ١٠١، ١٠٩، ١١١.

حتى لتنسيها روائح العطور «القيوليت» ورنين الذهب دورها كأم، فتتخلّى عن ابنها «عز الدين» للشيخ «قطب» المعلّم والداده «أم يوسف».

وتعتز بجمالها:

- «عيسوي : ما شاء الله.. قاعدة كده مجعوصه أربعة وعشرين قيراط؟

- زيزا : (بدون أن تتحرك من جلستها) عاجبك وإلّا مش عاجبك؟

- عيسوي : عاجبني...».

فإذا المشكلة في شاري هذا الجمال. ومتى لحظت فيه تبرّمًا تملّقته بما يتعارض وأبسط قواعد الأمومة:

- «زيزا : (تقترب منه) أؤكد لك يا «عيسوي» أنا عندي زي بعضه. لو كنت أعرف إنه يقدر يعيّش إبنه ويصرف عليه كنت رميته له من زمان.. ومع ذلك هو الولد مش ديمًا مرمي مع دادته، أنا بشوفه يا عيسوي إلّا نادر؟».

المال به ابتسام الغد لهؤلاء النسوة، يضحّى في سبيله بفلذات الأكباد، فتتقارض الأُسر اضطرابها. ومن يدري؟ فقد يشبّ «عز الدين» ولدها ساخطًا منتقمًا لأبيه بالرفض أو العمل السياسي الثائر، من أم قهرت فيه الرجولة إذ قهرت أباه، فمن نتيجة ربط الحياة الجنسية بالمال، الانحطاط بهذه الحياة إلى درك الحيوانية(١)، مع استمرارها للولد موضوعًا للتقليد في رحلته هو الآخر باتجاه السيطرة والقوة والاحتماء من الخوف(٢).

وفي «أصحاب السعادة الزوجيّة»(٣) وجهان لنوع من النساء – الرجال: الشقيقتان عليّة وتحيّة. أولاهما ذات ثقة بالنفس وتعرف كيف تكبّل رجلها بتركها هالةً من غموض حَول حقيقة شعورها نحوه. إنّها كـ«عنان» مسرحية «الخروج من الجنة»(٤) في هذه الناحية. أما الثانية

---

١) Reich, «La révolution sexuelle», cité par A. Nicolas, op. cit., pp. 82 - 83.

٢) يرى «ماركس» إن المال يستبدل بالأمانة الخيانة، وبالحب كراهيةً، ويجعل الفضيلة عيبًا، والخادم سيدًا، والغباء ذكاء، أو هذا مكان ذاك.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 323).

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٨٥.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، ص ٣٥١. وموقف «عليّة» الممثلة في الفصل الثالث من هذه المسرحية يشبه إلى بعيد موقف «حسني» المحامي في «أصحاب السعادة الزوجية» باتهامه «عليّة» بالبرود. فكلاهما، المحامي والممثلة، يثيره غموض في شخصية من يحبّ ويهزّه ترقّب خائب.

«تحيّة» فمزعجة بغيرتها، وقد تكون مصابةً بعقدة ذنب فتدفعها عنها، ملصقةً إياها بزوجها الطبيب الضعيف الشخصية «صلاح». وأمر «عليّة» معروف، فهي على تماسك ذكريّ يبسط سلطانًا على سيرورة الأحداث، فلا تتأثر بما يقال ويحاك، وقد تكون امرأة ذات ماض، وزواجها من «حسني» المحامي محاولة لإنهاء نمط من حياة وليس بداية لأخرى. أما أختها «تحيّة» فمريضة محكومة بشبح مطاردة يومية بين الحق والباطل، والخير والشر، والوفاء والخيانة، وتحمل في ذاكرتها تواريخ من العلائق الأسرية المضطربة، تخشى أن تصبح «شهرذاد» جفّت قدرة الاختلاق لديها ونضب جاذبها، فيفاجئها سيف «شهريار» مع سكوت الكلام المباح.

ونرى المشكلة في أسرة المحامي أنه وريث عقلية بل قانون غير مكتوب، ولكنّه عميق التجذّر في التراث الإنساني، قوانين وتقاليد[١]، ومؤدّاه أن المرأة لم توجد الا لتخضع فيستتبع ذلك من قبلها تصرّفًا معاكسًا من أجل السيطرة[٢]، في حين أن زوجها يريدها أن تكون كأمه من جيل مضى تابعةً وخاضعةً، والإنسان يكوّن لنفسه الصورة المثلى لمعشوقته انطلاقًا من الروابط التي تجمعه بأمه[٣].

و «مفتاح النجاح» تقدّم في «سميرة هانم» زوجة الوكيل المساعد، نموذجًا أنثويًا يطمح إلى إثبات ذاته داخل بيتها الزوجي. فهي امرأة تجد سعادة في مقاربة أهل السلطان، فتصادق زوجة الوزير، وهي قرينة وكيله المساعد، وتعيش حالًا من التزامل مع ابنته «نبيله»، فتقوّي بهذا التنامي المعنويّ منزلتها في بيتها الزوجي. وتفسيرنا لذلك أن «سميرة هانم» يلازم شخصها شعور بدائي بالنقص والدونيّة، ترافقه رغبة مبيّتة في مساواة الرجل عبر الخفض من قيمته[٤]، فتراها تبني منزلًا آخر محاذيًا لمنزلها الأصلي حيث يأتمر الجميع بأمرها ولو رمزيًا: خضوع زوجة الوزير لإرادتها في أثناء المرض، حرصها على أن يكون عريسًا لـ«نبيلة» من تختاره هي لها بنفسها، وكذلك فرضها الرأي في كل عملية اختيار للأقمشة والأزياء[٥].

وقد تتمرّد المرأة على تمادٍ في إهمالها وتجاهل لدورها كأنثى نرى ذلك في «بين الحلم والحقيقة»، و «الشيطان في خطر».

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 126.

٢) Ibid., p. 220.

٣) Nietzsche, cité par Adler, Ibid., p. 241.

٤) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 175.

٥) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «مفتاح النجاح»، ص ٥٩٦، ٥٩٩، ٦٠١.

فـ«هي» على رمزيتها في المسرحية الأولى كوجه دنيوي للتوق الإنساني، تصرّ على استعادة رجلها والاحتفاظ به لنفسها:

- «هي : إني أمقتك مقتًا شديدًا، وأبغضك أكثر مما تبغضني، وأمقت من تحبّ، وأبغض هذا التمثال»[1].

رغبة جامحة لاستغلال فتوحات الجمال والعبقرية التي ينجزها زوجها المثّال بواسطة فنّه. ولكنها رغبة تتداخل وعاطفة التراحم على الوجود، حتى لترفض هذه المرأة أن يشاركها أحد احتلال بكارة الأشياء وروعتها. ففي شخصها طاقةٌ كمونيّةٌ من ذكريّة[2] تستوجب وعاء، وهو هنا الزوج المنصرف عنها في استسلام إلى الأحلام. وقد نلمح في تصرّف «هي» مازوشيّة[3] يظهرها وهمٌ بأوجاع حرمان من حبّ كبير لا يمكن لشيء أن يشبعه[4]، فتعوض عن قلقها بجشع تملّك وجموح إلى حصار.

والزوجة في «الشيطان في خطر» تعيش حالةً من الفراغ القاتل حتى لنجدها تستأثر بما أتاحته لها الأيام، فتطوي الجناحين عليه طاردةً زوجها الفيلسوف من حدود جحيمها - الجنّة حذر التمادي في الخيبة:

- «الزوجة : (صائحة) أما كفى قراءةً وكتابةً؟ هذا النور الكهربائي الذي تبقيه طول الليل، أهو بنقود أم بغير نقود؟ ومن الذي يدفع حسابه كلَ شهر؟»[5].

وتصادر رأيه، فأرض الواقع اجتاحتها بكل ما تجمّع لديها من آلام المرأة ولا تريد فيها منازعًا لها:

- الفيلسوف : ألا يجب أن يكون لي في البيت رأي؟
- الزوجة : لا يا سيدي! رأيك تضعه في كتبك.. أما البيت فتضع فيه نقودك».

وتدّعي احتكار العقل، والوجه الآخر للكلام أن زوجها هوائيّ مجنون، فلتكن فلسفته

---

١) توفيق الحكيم: «عهد الشيطان»، «بين الحلم والحقيقة»، ص ١١١.

٢) G. Dingemans, op. cit., p. 76

٣) يرى «فرويد» في المازوشية غريزة فرعيّةً متمّةً للساديّة، أو هي الساديّة المنقلبة ضدّ «الأنا» (Freud, «Essais de psychanalyse», Payot, 1977, p. 69) الامر الذي يعيدنا إلى مبدإ السيطرة وانتفاضة المرأة ضد قدر الطبيعة الذي يكبّلها في ديار الرجال.

٤) Reich, cité par A. Nicolas, op. cit., p. 50.

٥) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الشيطان في خطر»، ص ٧٥٦ - ٧٥٧.

للآخرين، وليكن ما يشاء بشرط أن تبقى كلمتها «هي» العليا في البيت[1].

هذه المرأة مشبعة ببواعث ذكريّة منذ عهد الطفولة[2]، تستيقظ في شخصيّتها بشكلها الناشط، والسبب انصراف زوجها عن إشعارها بالأمان والثقة وتغييبه دور الأنثى فيها بهذا التصرّف[3].

و«الطعام لكل فم» تفضح هذه الناحية في بعض نساء الحكيم متمثّلة بـ«الست عطيّات» خصوصًا..

– «عطيّات : اسكتي أنت! خلّي الكلام مع الرجال!»[4].

تجبه بها «سميرة» العاتبة لأنّها غسّلت شقتها بفيض ماء.

والحذر واجب في حياتها نتيجة اختلال مقاييس العصر أنانيّةً وفسادًا:

– «عطيّات : الزمن هو الغدّار.. وكلنا نعيش اليوم في زمن لا يؤتمن.. ما نعرف العدو من الحبيب.. ولا الشرف من قلّة الشرف.. كل شيء انقلب معناه.. ما بقي شيء على أصله..».

ولعلّ المؤشّر الأكبر بل العلمي على رجولة هذه المرأة هو انهماكها اليومي بتنظيف شقّتها هوسًا بالنظافة[5]، وذلك بدافع رغبة في الارتفاع أو تخطّي سائر النساء بطرق صرف نسائية، فنرى مع «أدلر» أن هذه المرأة تخوض حربًا ضد دورها الأنثوي، فما يهمّها، ليس النظافة بحدّ

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»،ص ٧٥٨ – ٧٥٩.
ونشير هنا الى أن الزوجة في هذه المسرحية كالزوجة «هي» في «بين الحلم والحقيقة»، تمثّل ذاك الوجه الدنيوي للتوق الإنساني، فتقول لزوجها الفيلسوف في نهاية المسرحية: إخضع وإلّا...».
المصدر نفسه: ص ٧٦١.

٢) وتخيّلُ التساوي مع الرجل نلحظه في النساء والفتيات جميعًا بشكلٍ أو بآخر، وهو عائد إلى المثل الأعلى الذكريّ الذي يرتسم في أفق السعي الإنساني نتيجة الكبت الذي يحمله الطفل معه من جرّاء احتكاكه اليوميّ بعالم الأقوياء القادرين.
(Voir: Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 197, et Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., pp. 110, 112).

٣) شيء من هذه التصادميّة في واقع الأسرة المصرية من خلال حوار الطبيب ووجه امرأته في «رحلة صيد».
توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة صيد»، ص ٨٣.
وكذلك في مسرحية «العش الهادئ»
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «العش الهادئ»، الفصل الرابع، ص ٥٧٠.
وبعض هذا في مسرحية «سوق الحمير» بين المزارع والزوجة المتمسكة بأساورها حصانةً للنفس ضد مجهول تخشى بوادره.
توفيق الحكيم: «الحمير»، «سوق الحمير»، المنظر الثاني، ص ١٠٠ – ١٠١.

٤) توفيق الحكيم: «سميرة وحمدي»، الفصل الأول، ص ١٣، الفصل الثاني، ص ٨٦.

٥) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 205.

ذاتها بل الإزعاج الذي تسبّبه[1]، وبذلك نجد تفسيرًا لعدم إقدامها على الزواج مرةً ثانيةً بعد ترمّلها. فلقد استردّت استقلاليتها أي جانبًا من الحرية، بعد أن فشل الزواج الأول على الأرجح في الاستجابة لنزعتها إلى التحرّر من كوابيس الطفولة.

وقد تنحو هذه الذكرية منحى خطرًا في المسرح الحكيمي، فتصبح مفسدةً للنفوس وعارًا على الأخلاق العامة. ومثلُنا من «صاحبة الجلالة».

فـ«انيسة» تحثّ زوجها على اختلاس أموال الأمانات في وزارته، وتتوخّى الإثراء من زواج ابنتها. ثم تنقلب على صهرها المغني طمعًا في من يفوقه غنًى وجاهًا، «فالقلب جراب يوضع فيه شيء مفيد... ولا يمتلئ إلاّ بكل ما له نفع ووزن ورنين»، وتعيش الحذر والخوف من غوائل الأيام فتحصّن النفس وابنتها والمولى الملك، صهرها الجديد، برقًى مرتقبةً مع البخور دفعًا لشرّ الحسّاد[2]. وإذ سقط الملك نراها تميل مع النعماء وتنعت صهرها السابق «بالفاجر العاهر الطاغية»، وتحتفظ لابنتها في الوقت نفسه بلقب صاحبة الجلالة حتى بعد أن عادت إلى حبيبها المغنّي شريكة حياة، وما ذاك إلّا استمرار منها في الانتماء إلى أحلامها، ولتعاود الكرة من جديد فتحاول أن تزفّ ابنتها إلى «أمير من أمراء البلاد الشرقية.. مليونيرًا جدًّا، فتغدو المشكلة معها مشكلةً خلقيّةً يطرح معها الولد في أسواق المزايدات بروح نخاسية تتسلّح بدجل:

– «أنيسة : حمدي هذا يجب أن يطلّقك الليلة».

حتى إذا فشلت في إنفاذ رغبتها، سلكت ذكريتها المداورة مستغلّةً عواطف البنوّة بعد تزويرها جوهر الأمومة:

– «أنيسة : ... ما الذي صنعته يا بنتي حتى أستحق كل ذلك؟ كل غرضي هو رفعتك ونعمتك وعلوّ شأنك! هذا كل أملي.. أتستحق أمّ الإهانة والطرد لأنها تريد الخير لبنتها؟ (تبكي متصنّعة)[3].

قشرة تماسك وشراسة، هذه هي «أنيسة»، ولكن تعتمل في داخلها مخلّفات عهود من معاناة المرأة إذ تشقّ لها بصعوبة كبيرة طريقًا إلى الامان، بعيدًا عن خوف دفين. فحضارتنا في توجهاتها الحالية لا تسهّل على الفتاة ثباتًا مستمرًّا لثقتها بنفسها وشجاعتها[4]، و «أنيسة»

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 126.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الأول، ص ٤١٩، ٤٢١، والفصل الثاني، ص ٤٤٨ – ٤٤٩، والفصل الثالث، ص ٤٦٩ – ٤٧٠.

٣) المصدر نفسه: الفصل الرابع، ص ٤١٦، والفصل الخامس، ص ٥١١ – ٥١٢، ٥١٤، ٥٢٢.

٤) Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 117.

هذه، بحنينها إلى حياة البذخ والمقامات الاولى في المجتمع، وبتحقيرها أصهارها إنّما تجذب أنظار محيطها إلى شخصها، كردّة فعل على الدونيّة الهاجعة في أعماقها، ومن جهة ثانية تهيّئ لنفسها الانسحاب في حال قوبلت بموقف مزدرٍ من هذا المحيط(١).

وهي امرأة كغيرها من النساء - الرجال تمتلك على الأرجح في عقلها الباطن مثلاً أعلى مستمدًّا في خطوطه الكبرى من شخص والد أو أخ أو من لدن شخصيّة تاريخيّة، ويرمي الى الخفض من قيمة الحقيقة الراهنة. وهذه التوجّهات النفسيّة في سلوك هذه المرأة، بملامحها غير الأنثوية، تنتج علامات ذكريّة كالخيانة والابتعاد عن العفّة وسواهما، أما الهدف النهائي لها فهو طلب التساوي بالرجل(٢).

ولولا اعتقادنا بأن للبيئة والتربية أثرهما العارض أو الباقي تبعًا للظروف في خلق مثل هؤلاء النسوة، لقلنا إن به شيئًا من طبيعة الشعب المصري المستمرّة على الأيام، بدليل ما تركه حكماؤهم على ورق البرديّ منذ ما يزيد على خمسة آلاف سنة: «المرأة المصرية حزمةُ منكرات، وحقيبة مملوءة بكل صنوف الخبث»(٣).

ومتى رأيناها حاضنة للانسان بهذا الطراز من العطش إلى السيطرة والغلبة، وهذا الواقع النفسي الاختلالي المغلّف بمظهر مطامح ومطامع وسكون تُوهم بغير أسبابها الحقيقية الدفينة في أعماق كياناتها القلقة، فهل يحق لنا من بعد أن نسأل لماذا مثّل مسرح الحكيم المأزق(٤) الانساني بكل أبعاده؟

فالتقارض بين الأجيال في العقليّة ومناهج العيش وحتى النظرة إلى الحياة، مبدأ لا نقض له، وفي كل من أطفالنا بذرة إنسانيين على شاكلتنا، مع ما يمكن أن تضيفه الى شخصياتهم

---

١) Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 118.

وهذه المسرحية تذكّرنا بمسرحية مدرسة الامهات (١٧٣٢) وفيها موضوع أمّ متسلّطة تهيّئ ابنتها للزواج من عجوز وتنتهي بلقاء الفتاة والرجل الذي تحبّ.

(Voir: Roger Guichemerre, «La comédie classique en France», P.U.F., N° 1730, France, 1978, p. 97).

وفي تفسير لموقف «أنيسة» من أصهارها لا بأس من الاطلاع على رأي «فرويد». فهو يفترض شعور حبّ حيال الصهر، في شكله الحقيقي أو ميل مضاد، ويرى أن المرأة الحماة تبدي العنصر الحاقد والسادي من شخصيتها، وتكبت علاقة حب نحو صهرها تضمرها لأنها تفترضها مستهجنة.

(Voir: Freud, «totem et tabou», petite bibliothèque, Payot, 1977, p. 26).

٢) Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 172.

٣) Cité par G. Le Bon, «Les premières civilisations», op. cit., p. 302.

٤) الحكيم لا يملك غير أن يصوّر المأزق، قول لجورج طرابيشي، «لعبة الحلم والواقع»، (دار الطليعة)، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٦٥.

ظروفهم الخاصة[١].

ولمّا كانت الصفة الغالبة في هؤلاء ذكريّةٌ تقتلع من كياناتهنّ كل مظاهر الأنثوة أحيانًا، وتجعلهنّ كالرجال في السيطرة وبسط النفوذ، وتبرز في ذواتهنّ قلقًا إنسانيًّا يحدوهنّ على تخطّي اللحظة إلى ما يفضلها امتلاكًا للزمن الجاري وتعويضًا عن ذاك المنقضي على حساب أمانهنّ والطمأنينة؛

فإننا لنجد في نوع آخر من النسوة ما يترجم هذه الناحية في هؤلاء، ولكن انعتاقًا من حاضر يكبّلهنّ، وتحرّرا باتجاه كل ما يرى بهيًّا حضاريًّا. إنّهنّ النساء المتحرّرات.

ب - النساء المتحرّرات:

وجوههنّ إلى المستقبل، يلحظن فيه جديدًا إنسانيًا، وما يتخطى رتوبًا في تفكير وجمودًا في انتماء. فحلم الحرية كثيرًا ما يتداخل وهذا السعي الدؤوب للبحث عن معان جديدة للحياة، ويمثّل امتدادًا في الزمان والمكان لاشتهاءات كيان، ومرتكزًا لمسير تحسينًا لصورة مصير.

وإذا أنعمنا النظر في حقيقة هذا الواقع نجدها لا تختلف كثيرًا عمّا عرضناه حتى الآن من رغبة في تأكيد الذكريّة ورفض لمبدإ الأنثوية، لأنّه مرادف للفشل[٢] في حضارة إنسانية تترسّخ فيها دونيّة المرأة عبر الشرائع والتقاليد، وعلى الرغم من إنكار الناس لحدوثها[٣].

فهذه «ليلى» «المرأة الجديدة» «سفوريّة» من المتحرّرات لدرجة رفضها فكرة الزواج:

– «ليلى : أرجوك يا «بابا» ما تفتح ليش السيرة دي تاني مرة أبدًا».

لأنّها لا تريد أن تحيا «كبنت زمان المتأخرة الجاهلة» التي ما كانت تفهم من الرجل إلاّ أنّه «زوج وبس... ورابطة واحدة.. هي الزواج». أمّا البديل فروابط أخرى كالصداقة ورابطة العمل، فـ«المصرية الناهضة يجب أن تنظر للرجل مش بس إنّه زوج، بل إنّه صديق وصاحب وزميل»[٤].

---

١) يرى «ألان» Alain أن الفرد يبقى حيوانًا على شكل إنساني ان لم يتّبع طقوس الاموات الكبار، وقوة البشرية تكمن في هذا الحشد منهم الذي لا يموت.

ويرى «أوغست كونت» (A. Comte, philosophe français 1798-1857) أن البشرية هي مجموعة لإنسانيين ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، وعدد الاموات فيها يفوق عدد الأحياء.

(Cité par Jean Lacroix, «la Sociologie d'Auguste Comte», S.U.P., N° 21, France, 1967, pp. 54, 57 - 58, 63).

٢) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 199 - 200.

٣) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., pp. 126, 128.

٤) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الأول، ص ٥٥٨، ٥٦٣، ٥٦٩ - ٥٧٠.

ولكنها من «ليلى» خطوة في الفراغ الروحي، فلحظة التمرّد على طريقة حياة تصبح رفضًا لحياة برمّتها، فنبصرها بين أحضان متزوّج هو «سامي»، وإذا بالهروب من الرجل يفضي بها إلى فراشه ولكن دون رابط من شرائع.

وتقول لـ«سليمان» العريس الذي اختاره لها أبوها:

– «ليلى : .. الحكاية كلها عادة.. عادة قديمة لازم تبطل.. أنا في نظرك واحدة ست! لكن بكره تتعوّد وتعتبرني زي واحد صاحبك تمام».

وترتضي عناقه في مرحلة أولى باتجاه الوصال[1] كأنها تمنح المدّة التي تعيشها حياتَها فتشعر بوجود لها في عالم الناس.

ولئن وجدنا في تصرّف «ليلى» جموحًا في التحرّر حتى التطاول على الأخلاق، فإننا لنجد لها عذرًا في نشأتها، وهي اليتيمة من ناحية الأم. فلقد تربّت في كنف عمّتها «صغار» بعيدًا عن أبيها الثري المنصرف إلى لذائذه، فعاشت في كسوف وغياب محرومة ممّا يبدو العالم الحقيقي لأحلامها الطفولية، فشحنت رؤيتها الحياة باعتراض خفيّ على هكذا إهمال، وتمنّت، لتخرج من ضعفها وقلقها، حالة الذكر بطريقة ملتوية، وذلك بمطالبتها بحريّة المرأة[2].

وفي «أريد هذا الرجل» نلمح الفكرة ذاتها والطراز عينه من النساء ولكن بشكل مجهور واضح.

فـ«نايلة» فتاة متحرّرة مثقّفة تحمل اعتراضًا على أجيال من التقليد والتزمّت، فتحاول الخروج أيضًا هي الأخرى من حالة المرأة التابعة للرجل إلى مرتجى يسكنها لمساواته. فتقول لرفيقتها وهما في مكتب المحامي «فؤاد عبد اللطيف» الذي وقع عليه اختيارها «لتطلب يده»:

– «نايلة : ... يجب أن تكون للمرأة اليوم إرادة.. نحن نطالب بحقوق مساوية لحقوق الرجل في المجتمع والسياسة. فكيف نطمع في ذلك ونحن لا نملك بعد الحق في أن.. نواجه الرجل ونقول له: أريدك شريكًا لحياتي...»[3].

ويتمثّل بها الصوت التاريخي للمرأة المسحوقة وهي تتخلّى عن أنوثتها لترتدي شخصيّة الرجل:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «المرأة الجديدة» الفصل الثالث، ص ٦٢٠، ٦٢٢.

٢) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 208.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «أريد هذا الرجل»، ص ٢٣٩ – ٢٤٠.

- «نايلة : آن الآوان أن تكون لنا إرادة نصدم بها إرادة الرجل.. وأن نجرؤ على أن نتقدم إليه ونعرض عليه، ونرغمه على أن يجيبنا بكلمة «نعم» أو «لا» كأنّه عذراء، وأن نمتع عيوننا بمنظره وقد علت وجهه حمرة الحياء».

«نايلة» هذه تبحث عن أمان فيبدو توقها إلى الذكريّة والقوّة هدفًا رئيسًا في حياتها، وما انتصارها في مناظرتها مع المحامي إلّا تعويض ولو ظرفيًا، أو هو وسيلة دفاع عن إحساسها بخسران حزم الرجولة، دليل المنعة والطمأنينة في العيش[١].

وقد يأتي التحرّر النسائي في مسرح الحكيم نتيجةً طبيعيةً لاكتفاء وبسطة عيش، وعلامة انتماء إلى طبقة قادرة. فالغني يمهّد السبل للخروج عن المألوف المشاهد ويكسر الجمود في الحياة بما يتيحه من فرص التفاعل مع الإنسان والأشياء.

فـ«فيفي» «رصاصة في القلب» أرستقراطية غنيّة، إطمأنت إلى يومها وغدها، فقادت سيّارةً في الثلاثينيّات، وتجابه الرجل بالحجة فتجبهه بقوة شخصيّتها، ولأنّها كذلك فلقد بلغت من الثقة بالنفس مبلغًا جعلها تتحمّس للصراحة وتكره الرياء، فينقلب موقفها في نهاية المسرحية وتميل إلى «نجيب» المفلس تفضّله على خطيبها الوصولي طبيب الأسنان.

ولكنّنا نرى أن هذه الفتاة الحسناء التي أغناها المال عن نشدان القدرة إنما تبحث في أعماقها عن موضوع لممارسة هذه القدرة يشعرها بالتفوّق والمحافظة على الثقة بالنفس، فإذا به «نجيب»، حتى لتحاول في نهاية المسرحية أن تنظم أموره المالية بعد مداهمة المحصّل لشقته، وتبوح له باستعدادها للحبّ بإيماء خفيّ:

- «فيفي : .. ضميرك مش قادر يسمح لك إنّك تاخد من صديقك خطيبته.. مهما كانت الظروف، مش دي كل المشكله اللي قايمه في نفسك؟»[٢].

وتنتهي المسرحية بهذا الاحتمال، والحسناء على اعتزازها الطبقي، فالحبّ يمثّل تكيّفًا بل خضوعًا متبادلًا[٣]، وهذا ما لم تقدمه المسرحية، ومن الممكن ألّا يحدث ولو اجتمع «نجيب» و «فيفي» كزوجين، فقد تغدو الفتاة المتحرّرة هي الرجل في بيته على شكل أنثى.

وفي مسرح الحكيم نساء عاملات خرجن عن مألوف العقلية الشرقية في اعتبارها المرأة ملكة المخادع ولكن أَمةً في مملكة الرجال. ففي «جنسنا اللطيف» و «حديث صحفي»، و«النائبة

---

١) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 48, 212.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الأول، ص ١٧٩، الفصل الثالث، ص ٢٣٩، ٢٤٨.

٣) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 264.

المحترمة» وجوه نسائية تمثّل هذه الحالة من عطش تحياها المرأة الشرقية في جوعها إلى التحرّر كإنسان قيّده الجهل بحديد الأسرّة. إنطلقن في ميدان العمل يشعرن به بأنهنّ فاعلات ذوات حضور إنساني وإن على مغالاة أحيانًا.

فـ«مجديّه» الطيّارة، في المسرحية الأولى، تحقّق مطامحها الأنثوية على حساب سعادة أسرتها، حتى ليتّصف الأمر أحيانًا بالمغامرة التي تستوجب اقتحام الحياة اقتحامًا واجتياح منطقة نفوذ زوجها في بيته:

- «مصطفى : دي المحامية صاحبتك؟
- مجديّه : أيوه.. انا كنت طلبتها في التلفون: علشان أطلعها على عقد التأمين على حياتي.
- مصطفى : أقعد أنا وإلّا أخرج؟
- مجديّه : أقعد».[1].

وكم نسمع في صوت إحداهن نبرةً إنتقاميّة كمثل ما شاهدنا لدى جمهرة النساء - الرجال. تقول «كريمه» المحامية:

- «كريمه : معلوم! العدل إنك تتبع زوجتك في كل مكان، زي زمان لمّا كانت الزوجة تتبع زوجها، وإن ما رضيتش له أن يردّها لمحل الطاعة!.

ويتواطأن لحمل «مصطفى» على اصطحاب زوجته وهو من يخشى ركوب الطائرة، حتى لتقول له زوجته:

- «مجديّه : أنتم يا صنف الرجال ما تجوش إلّا بالقوة».

لوحات أقلّ ما يقال فيها إنها تجسّد صحوة المرأة المصرية على موقعها في قلب الحضارة الإنسانية، وحقّها في أن تنتزع وجودها وحريّتها من براثن الغباء المتربّع ملكًا باسم الرجولة المستأثرة الجشعة.

و «حديث صحفي» تعرض نموذجًا نسائيًا عاملاً من طبقة الموسرين، فتقبل «هي» على دنيا الرجل متسلحةً بغنى وثقافة وثقة بالنفس وتصميم، فإذا بشخصها كلّ مقوّمات النجاح الاجتماعي لامتلاك الحاضر والاطمئنان إلى الغد. تقول للكاتب، عدو المرأة، دون أن تشعره بحقيقة هويتها كصحفيّة مندوبة مجلة «المصوّر»:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «جنسنا اللطيف»، ص ٦٩٦، ٧٠٥ - ٧٠٦.

- «هي : بقى إسمع يا حضرة الروائي، أنا أتعودت في حياتي أمشّي إرادتي على كل شيء في الدنيا! عمري ما حد خالف لي طلب.. عمري ما طلبت حاجه ولا نلتهاش!».

فتبدو فتاة متحرّرةً حتى تجاوزها حدّ الأنوثة، قدرًا كالمرأة - الرجل في بسط النفوذ، وهذا حصاد البيئة الشرقية والتربية في الأسرة التي تنشئ الفتاة بأخلاقية أبيها[١]، مَثَلِها الأعلى في الحضور الإنساني وحيازة الزمن.

وإذا تمَّ لها الأمر تعي دور المرأة الجميلة في حياة الرجل، فتقود إلى الأنوثة دون التخلّي عن ذكريّتها:

- «هي : الجمال.. النعمة اللي ربّنا بعتها للناس في العالم القاسي.. دي عشان تلطف عليهم قسوته، وتروِّح عن نفسهم المتعبة! المتعة دي تبقى قدامك وتعمى عنها؟»[٢].

فتسترعي انتباه الكاتب إلى مكامن الجمال في سكرتيرته، متمسكةً باختيارها الذكريّ المتحرّر، مؤجِّلة استحقاقات لجنسها اللطيف.

ولكن هذه الاستحقاقات الأنثوية برزت في «النائبة المحترمة»[٣] باختيار أعلنته «الأم» دون أن يزول شبح المرأة المتسلّطة في المنزل.

فهذه نائبة في البرلمان، وولدها «ميمي» في عهدة أبيه «عبد السلام» المهندس في مصلحة الكباري، متروكًا إلى حكاياه التي تعوّض قليلاً من تقلّص رقعة الحنان في حياته. وإذ تصطدم بألاعيب السياسيين وبتعذّر الاستمرار في ميادينهم بنزاهة المدرّسة التي كانت، تستقيل من البرلمان مفضّلة العودة المظفّرة إلى المنزل على أن تعيش حالة الخسران للكرامة في دهاليز الصفقات بين الاحزاب.

فإذا في المسرحية حلّ مؤقت معلن في إيثار طبيعة الأنثى على اختيار المزاحمة بمضاهاة الرجل في أعماله دون أن تغيب المشكلة الأساسية لاندلاع جذوة المطامح على نحو آخر أكثر عنفًا ولكن هذه المرة داخل المنزل.

---

١) Reich, «La Fonction de l'organe», cité par A. Nicolas, op. cit., p. 86.

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «حديث صحفي»، ص ٧٢٤، ٧٢٩.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «النائبة المحترمة»، المنظر الثاني، ص ٧٣.

ومن المتحرّرات في مسرح الحكيم من يكتفين بمظاهر البذخ والنعيم استمتاعًا بالحياة وإستجابةً لرغبة في الألق الاجتماعي.

فـ«الخطيبة» بنت الوزير في مسرحيّة «بين يوم وليلة»[١] تخاطب كلبها «بوبي» بأرقّ ممّا تكلّم خطيبها الثريّ الريفيّ، وترضى باختيارها إياه لماله الذي يمهد لها سبيل التكامل جاهًا وقدرةً ماديّةً.

و «علويّة» «الرجل الذي صمد» لا يهمّها غير المظاهر البرّاقة ولو أتت على حساب نزاهة في أبيها القاضي المتألم لزوال القيم والأخلاق في قطاعه، فتسأله، وهي المقبلة على الزواج أن يقدّر منزلتها في قلبه «على الأقل بثمن فرش حجرتين أو ثلاث»، أو يبلغ بها الأمر حدّ تقريعه على نزاهته:

- «علويّه : (متوسّلة) بابا.. أنظر إلى الدنيا من حولك.. أنظر إلى الناس من حولك.. هذا هو تيّار المجتمع اليوم..»[٢].

فتثار شبهات حول طبيعة علاقتها المرتقبة بزوجها في المستقبل والعقليّة التي تنشئ عليها بنيها.

و «نبيله» «لو عرف الشباب» تُعرض عن الزواج فلا تراه «سعيدًا على الإطلاق»، ثم تذعن فتقتنع استجابةً لنصائح أهلها من جهة ولإيمانها بطموح لدى «مدحت» خطيبها يتوافق وزهو الفتاة، وحيدةِ كبير الوزراء الرجل السياسي اللامع:

- «نبيله : مدحت لا يريد وظيفة.. ولكنه سينطلق بجرأة إلى ميدان الأعمال الكبرى.. سينشئ حيًّا بأكمله على أرض مدينة الأوقاف الجديدة..»[٣].

وجوه أنثوية مأخوذة بجديد العصر، ومكتسبات الحياة المصرية من حضارة أوروبا خصوصًا، فتقبل صاحباتها بنهم على الدنيا، متحرّرات من قيود التقليد الرتيب المتردّد، وقد يكون في إقدامهنّ علامات اعتراض على جيل آباء تستمرّ عبرهم عقليّة الماضي، هم من أسهم بشكل أو بآخر في مآسي الإنسانيّة حروبًا دمويةً بين الامم، ومزاحمات رخيصةً على السياسة،

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «بين يوم وليلة»، المنظر الثاني، ص ٢٤.

٢) المصدر نفسه: «الرجل الذي صمد»، ص ٦٣٤، ٦٣٨.

٣) المصدر نفسه: «لو عرف الشباب»، الفصل الأول، ص ٦٤٣، والفصل الثاني، المنظر الثاني، ص ٧٠٣.

و «نبيلة» «مفتاح النجاح» تشبه فتاة «لو عرف الشباب»، ولكنها تبدو أقل اختمارًا وتجربةً، وأكثر اقترابًا من نزق الشباب، فهمّها الأقمشة والأزياء، وتسويف في مسألة زواجها.

المصدر نفسه: «مفتاح النجاح»، ص ٥٩٨ - ٦٠٤.

وتمييزًا غبيًّا بين الجنسين.

ويتخذ مفهوم التحرّر عند بعض النسوة شكل اليقظة القومية والوعي لجهد الأمّة، فيتخلّين من أنانية وأثرة، ويبتعدن مختارات عن امتيازات طبقة باتت عنوانًا للمظالم ومؤشّرًا لرجعيّة ومفاسد، والمثل من «الأيدي الناعمة».

فـ«مرفت» النبيلة، إبنة «البرنس فريد» ترى في العصاميّة أرستقراطية جديدة للشعب الذي يحارب الفقر بالعمل، ولا حرية له بغيره:

– «مرفت : العمل هو الحرية.. لقد تعلمت أشياء كثيرةً منذ عشت مع زوجي سالم.. شعرت أني إنسانة تعيش حقًّا منذ بدأت يداي تعملان..»[1].

ولا تجد مهمّةً للمرأة في غير معاونة زوجها، فتقول في نصيحتها لأختها «جيهان»:

– «مرفت : لا تسألي زوجك عن عمله، ولكن إسأليه عمّا يلزمه من معونتك لينجح..»

فإذا بالتحرّر مع هذا الطراز من النسوة يتخذ مفهومًا خلقيًا أكثر منه حقوقيًّا، فيتعدى نطاق مزاحمة الرجل إلى نوع من مشاركته في استكمال درب وإنجاز تاريخ تستوجبهما نهضة شاملة للحياة وللأمة.

و «الخطيبة» في «أشواك السلام» رمز للمستقبل المتحرّر من ربقة الماضي، تعيش في منزل أبيها محافظ الشرقية حالةً من الاستقلالية، تحاور وتنجز خياراتها في مناخ من الحريّة[2]، لا تعاون رجلها بقدر ما ترشده بإحساسها وحدسها. تقول لخطيبها ابن محافظ الغربية وهو من ألمع شباب السلك السياسي المفاوض من أجل السلام:

– «الخطيبة : ليس مجرد تشجيع. إنه إيمان. لماذا لا يكون لعملك صدى؟ أو نتيجة؟ ما دمت مؤمنًا به، وتعمل من أجله، وتعيش له.. وتعلم أن فيه خير البشر ستجد أذنًا صاغيةً، وستجد قلوبًا متفتحةً.. ثق بذلك».

وإذ، بمكيدة من أبيها ووالد خطيبها الغريمين، تقع الواقعة فتُلقى بذور الشك في نفسها حول إباحية محتملة في شخص خطيبها، لا تجد بما لديها من قوة في الشخصية خيرًا من المصارحة دربًا موصلةً إلى الحقيقة، فجسّدت بذلك تصرّفًا طليعيًّا صافيًا، وتيّارًا متحرّرًا من

---

1) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، الفصل الأول، ص ٢٦٣ – ٢٦٤، والفصل الرابع، ص ٣٥٠.

2) توفيق الحكيم: «أشواك السلام»، الفصل الاول المنظر الثاني ص ٤٠، والفصل الثاني، المنظر الثاني ص ٥٧.

التقليدي الموروث في العلاقات الإنسانية.

متحرّرات هنّ تختلف لديهنّ الدوافع بظواهرها اختلافات طفيفة، ولكنهنّ يلتقين في رغبة واحدة إلى التغيير وتخطّي اليومي الموروث المحنّط، وكأنما في أعماقهنّ وعد غامض بأحسن[١]، وكأنما في أعماقهن إلحاح جنس لاستعادة حق تاريخي تناساه الرجل في شرائعه والتقاليد، وإن ادّعى المحافظة عليه.

وهؤلاء المتحرّرات يمثّلن داخل المسرح الحكيمي ذاك الصدى من المستقبل مسموعًا في الحاضر، يعلن حتميّة التطوّر فتسجّله أمة على نفسها خارجةً من جمود الزمن، تحقّقه بجهد وتطاول وأذى أحيانًا، تغالي فيه حتى تثخن بالجراح، وهذا التطوّر لا تصنعه الآلة وحدها ولا تثمير الإنتاج أو اكتشاف مصادر جديدة للثروة، فهذه الوسائل على ضرورتها الملحّة لا تكفي «لأنّ البشر وحدهم في النهاية هم صانعو التاريخ»[٢].

ولئن انحصر رفض هذه الفئة في النواحي العامة للحياة الاجتماعية نظمًا وتقاليد وأعرافًا، فإن في مسرح الحكيم نساء رافضات للمألوف الخلقي أيضًا الذي تستند إليه قيمنا، خصوصًا في الشرق، فنراهنّ يبعن الأجساد ويتهالكن رخيصات على مواخير اللذة في فراغ روحي عميم. إنهنّ النساء الغانيات.

ج - النساء الغانيات:

لنظرة أولى ندرجهنّ في جداول الآثمات الزانيات، أولئك اللواتي يثرن عواصف الاستهجان بشذوذهنّ ويستتبع شرودهنّ نقمةً ومقتًا في المحيط. إنْ هنّ إلّا متمرّدات على دستور خلقيّ إتفاقيّ في بعده الأخير[٣].

ولكن اختيار هؤلاء طريق الشرود محكوم بشوق، وكل إرادة تحرّكها الرغبة[٤]، بحيث نصغي في المبتغى أو المحبوب إلى صوت ينادينا[٥]، كاشف في الوقت نفسه لأعماقنا وما يخطر

---

١) يطلق هايدغر Martin Heidegger: philosophe allemand, 1889-1976 على الإنسان تسمية كائن الأبعاد.
(Cité par A. Nicolas, op. cit., p. 184).

٢) Reich, «La Révolution sexuelle», cité par A. Nicolas, pp. 144-145

٣) لا ننسَ أن «الحرام» Tabou ليس عصابًا بل تكوُّنٌ إجتماعي.
(Voir, Freud «Totem et Tabou», p. 85).

٤) Aristote, cité par Paul Ricoeur, op. cit., p. 68.

٥) Loc. cit.

داخلها من اهتمامات مبيّتة.

«نعمت» «المرأة الجديدة» أول هذه الوجوه وأبرزها تمثيلاً لحال أُسرية محكومة بالاضطراب والضياع. يقول زوجها «سامي» المنصرف بدوره إلى موبقاته:

- «سامي : أنا قلت تاهت؟ أنا بقول إنها من ٤ أشهر دلوقت، حصل بيني وبينها سوء تفاهم، كانت النتيجة إنها سابت لي البيت وخرجت من يومها للساعة دي، لا لقيتها ولا سمعت عنها حس ولا خبر!»[١].

وتبني لنفسها علاقةً بديلةً، تأتي بمثابة جذور لنبتتها العاطفية الذابلة في بيتها، فتصادف «سليمان» الشاب المفلس والحزين هو الآخر، تمدّه بالمال، بشيء من الوصاية عليه كمثل ردّة فعل على إحساسها بالنقص والدونيّة في منزلها الزوجي نتيجة إهمال زوجها لها.

ونلمحها في تحركها العابث باحثةً عن حنان. ولا تنفع محاولاتها الإراديّة لنعت علاقتها الجديدة بالصداقة التي ليست من الحبّ في شيء، فيفضحها جاذبها الكياني كامرأة تتسوّل لحظات حبّ صافية عبر روابط مستمرّة برجل. تقول لـ«سليمان»:

- «نعمت : بتحبّني قد إيه يا «سليمان»؟».

والسبب؟ سقوط حلم وتهاوي آمال وتبخّر سعادة وفردوس مفقود:

- «نعمت : صاحبتي؟ إذا كنت صاحبتي صحيح ما كنتيش تهدمي سعادتي!»

تقول لغريمتها «ليلى» التي حلّت مكانها في قلب زوجها.

وتميط الخيانة اللثام عن وجهها الحقيقي:

- «نعمت : سبت له البيت وخرجت لغاية النهار ده، لا رجعتله ولا شفته.. ولا عايزه أشوفه.. يعني عايزاني أقعد وأعيش مع راجل ما بيحبنيش؟ بيحب واحده صاحبتي؟ كانت صاحبتي؟»[٢].

الانتقام من الرجل استعادةً للثقة بالنفس، ومظهر من مظاهر الاستقلالية أيضًا، على نحو يُهجر معه زمن يمتلكه رجل زوج مخادع إلى آخر تصنعه المرأة المخدوعة بنفسها ولو جرّها الأمر إلى الرذيلة[٣].

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «المرأة الجديدة»، الفصل الأوّل، ص ٥٤٤، والفصل الثاني، ص ٥٧٧، ٥٨٥، ٦٠٤.

٢) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٦٠٥، ٦٠٧.

٣) يرى «أدلر» أن الخيانة الزوجية هي في كل الحالات عمل انتقام في أبسط وجوهه.
(Voir: «Le tempérament nerveux», p. 256).

وإذا أحسّت بضياع فرصتها الجديدة، انقلبت إلى امرأة - رجل فتحقّر عشيقها وتجعله يقرّ بشرعيّة تملّكها إياه:

- «نعمت : (تشدّه من كرافاتته) ملكي أنا.. قول تاني.. الشقة ملكها.. وأنت ملك مين؟

- سليمان : ملكك إنت! حا إتخنق! يا ناس حا أروح فطيس!!».

نفسيّة حزينة بمظهر حبور، وهمّ وجودي يسكن قلب المرأة الجميلة إذ يهرب منها الحاضر جارفًا معه أنوثةً لن تستعاد وشبابًا، وتشعر في قرارتها بدنوّ أفول واقتراب مغيب لا فجر له.

ونقع في مسرح الحكيم على نوع آخر من الانتقام تقترفه فئة من النساء المقتدرات بانتمائهن الطبقي. فهؤلاء يمنينَ بما يمكن أن يسمّى الفراغ الاجتماعي نتيجة الحرمان الذي عشنه في طفولتهن أو زواجهنّ أيضًا، فلا يرين غير المضاجعة المتنقلة فرصةً لاكتشاف ما يخفى عليهن من عالم الجنس الآخر.

فهذه «شوشو» مسرحية «الجياع»[1] أخطر نساء الحكيم الغانيات، داعرة متعطشة إلى الحرام على رياء وسوء متجذّر، فتخون زوجها «عبد الغني بك» وتخدع عشيقها «عزت بك» بإنتقالها جديدًا إلى صديقه «رؤوف علوي»، حتى ليقول لها العشيق المخدوع:

- «عزت : ... من يدري؟ هنالك طراز من الجياع يقضون حياتهم كلها بين الموائد، ولا يملؤون (كذا) أبدًا ما يشعرون به دائمًا من فراغ».

فنسمع في هذا القول اتهامًا للعصر، لطبقة ولصنف من النساء فيها لا يشبعهنّ حبّ، لأن ما يبغينه في النهاية هو أنفسهنّ ومعنى للوجود.

إنّه الفراغ، أحد اسباب الفساد في المجتمعات، يغدو معه الإنسان عرضةً للشرور، لأنه يسقط حصانة الذات ضد صنوف العقد[2] التي تجمّعها الحياة بكرور أيامها وتداخل مصالحها على صفحة النفس الإنسانية.

وإذا حاولنا أن نوجد أسبابًا لفعلة هذه المرأة فقد نلحظ في تفسير لريخ Reich ما يفيدنا في هذا المجال. فمن مهمّات المجتمعات السلطوية، يقول، ممثلةً بالأسرة المعاصرة، حماية المرأة والأولاد المحرومين من الحقوق الجنسية، فيكون من نتيجة ذلك تقليص هذه الحياة وحصرها في

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «الجياع»، ص ٤٥٩، ٤٧٠.

٢) من هذه العقد الكبت الجنسي وهو لا يجعل الأفراد مرضى وحسب، بل غير قادرين أيضًا على العمل والإنجاز الثقافي.
Reich, «La Révolution sexuelle», Plon, 1969, p. 58.

الزواج، الأمر الذي يعقب طلاقًا ما بين الحنان واللذّة[1]، الامتلاء المعنوي والاكتفاء الجسدي، أي عدم القدرة على تلافي الكبت. من هنا البحث في ما وراء حدود المألوف الرتيب المتردّد عمّا يعيد إلى هذا الحدث الحيوي تكامله عبر منافذ متعدّدة للمتعة.

و «مرفت» «بنك القلق» من هؤلاء، غنيّة هي الأخرى، تشرّع لها الثروة نوافذ على تسويغات بقاء.

إبنة «عادل بك» تيتّمت وهي طفلة، وجُنّت والدتها، فأشعرها اليتم بخسارة الحنان الوالدي. تزوّجت مرتين وتطلّقت، لتبحث من بعد عن مرتجاها بالوصال عن طريق الحرام، وتنغمس في «حياة التظاهر»[2].

«مرفت» هذه تذكّرنا بأولئك الذين ينتقمون من الحياة بالحياة، ينغلقون في رقعة من الحاضر[3] دونما التفات إلى فرص شريفة في المستقبل تعيد إليهم الحياة بهيّةً ألقةً متفائلةً. أمّا تماديها في تقصّي الرذيلة فهو استمرار منها في الابتعاد عن القاعدة الخلقية هنا، خوفًا من أن تُجرح في كبريائها[4].

ومن النساء الغانيات من يتوخّين المال من علائقهنّ المشبوهة، وهو بدوره فرصة اعتزاز وقيام من عثرات كثيرة.

فـ«سوسو» و «حسنية» غانياتان في «رصاصة في القلب» تبيعان الجسد كسبًا له:

---

١) Reich, «La révolution sexuelle», op. cit., pp. 79, 84 - 85, 132, 136.

٢) توفيق الحكيم: «القلق»، المنظر الخامس، ص ٨٨، ٩٠، الفصل السابع، ص ١١٠.

٣) كأنّها وعت في أعماقها حتمية الموت، فقبلتها، وبهذا الإقرار احتملت الحياة.
(Voir: Freud, «essais de psychanalyse», Payot, 1977, p. 267).

٤) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 63.
أو تشعر هذه المرأة في قرارتها بأنها مضطهدة بدلًا من أن تحبّ، والرقابة الاجتماعية، كالشرط الخلقي وسواه، تمثّل في مقاييس السلطة هذا الأب الذي تحبّه وتكرهه في آن، عملًا بمنطوق الثنائية في الكائن البشري، فتعمل على مخالفته كمظهر اعتراض على فراقه.
(Voir: Freud, «essais de psychanalyse», pp. 212-214, 232-233).
وفي «سرّ المنتحرة» سيدتان ظهرتا على شبه كبير بـ«مرفت». فهما تمثّلان طبقةً أتخمت فراحت تبحث عن ضروب تملأ بها فراغها ولو عن طريق الحرام.
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «سرّ المنتحرة»، الفصل الرابع، ص ٦٥، ٧٧.
وكذلك المرأة «شوشو» في «رحلة قطار» لا يهمّها لون إشارة السيمافور، وهي بصحبة «البك». فالمهم أنها مسافرة في القطار، رمز الزمن، تنتهب اللحظة وتمنحها الوعي والكيان.
توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة قطار»، ص ١١٧ - ١١٨.

- «نجيب : ... أنا لازم أعوّد نفسي... وأحتقر العالم كلّه اللي ماشي بالفلوس.. سوسو تجبني علشان الفلوس، حسنيّه عاوزاني بالفلوس...»[1].

و «سهام» المطربة الناشئة في «أعمال حرّة» تستغل جمالها قبل صوتها في التقرّب من ذوي النفوذ، أو تقبل بأن يتاجر به أهل الاختصاص:

- «المدير : ... يجب أن تظهري بمظهر السيدة المحترمة جدًا.. إذًا أردت أن يرتفع سعرك جدًّا...

- سهام : سعري مرتفع جدًّا ولله الحمد.. صوتي يدفع فيه ذهب أحمر.. مع أني مطربة ناشئة.. ولكنك أنت الذي تبخسني قدري.. لأنك رجل أعمال.. إبن سوق.. معتاد أن تشتري البضاعة بالرخيص وتبيعها بالغالي»[2].

ولكنها تشترط أثمانًا وإكراميّات. تقول للمدير، مروّج البضاعة الآدميّة في أسواق الطبقة العليا من المجتمع:

- «سهام : ومن الذي يدفع ثمن هذا الاستلطاف؟»[3].

ومثلها «المرأة» الغانية في «أشواك السلام» التي «لبانتها أفصح من لسانها»، ولكنها من النوع الرخيص الذي تتوسّله السلطة للإيقاع بالأشراف. تقول لـ«مخبر الغربية»:

- «المرأة : أعرفها جيدًا.. ليست هذه أول مرّة تكلّفني فيها بمهمّات خطيرة! أنت تتقاضى عنها المرتّبات والمكافآت.. وأنا تضحك على عقلي بعلبة بودره أو زجاجة عطر.. من النوع... إياه»[4].

و «الشابة» في «رحلة قطار» التي «تطرقع اللبانة على كيفها»، و «السيدة» خصوصًا خبيرة «رجال الليل والكباريهات»، التي تنتهز فرصةَ توقف القطار - الزمن لتلقي شباكها على «المالي»:

- «السيدة. : كل واحد في الدنيا له لعبته.. هو يشخشخ بالشخشيخة.. وأنت

---

1) هاتان الغانياتان لم تظهرا في المسرحية إلّا صوتًا في الهاتف.
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «رصاصة في القلب»، الفصل الثاني، ص ٢٠٥ - ٢٠٨.

2) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «أعمال حرّة»، ص ٣٧١.

3) المصدر نفسه: ص ٣٧٢ - ٣٧٤.

4) توفيق الحكيم: «أشواك السلام»، الفصل الثاني، المنظر الأول، ص ٤٧ - ٤٨.

تشخشخ بالذهب؛

– المالي : أتسمّين عملي لعبة؟

– السيدة : لأدخل السرور على قلبك.. هيا بنا نرقص.. هيّا.. تانجو في ضوء القمر.. تانجو»[١].

فتعي لكلّ دورًا، وتستسلم للحظة تنتهبها تضييعًا للوجه في غمرة الأحداث وتغييبًا لكل قلق مستقبلي، بعد أن رأى «المالي» بياض قلبها «مثل شيك على بياض»[٢].

غانيات على الأرصفة يعرضن الأجساد، ولكلٍّ بداية، أما النهاية فواحدة لجميعهنّ: تآكل واهتراء في شبه اعتراض يوميّ على الدنيا، وكأنها حرب ضروس يخضن غمارها لقضيّة انتقام[٣] ومساواة بآخرين، والعدو وهميّ من داخلهنّ، ولكنهنّ يتصوّرنه المجتمع بتقاليده الجائرة على أمثالهنّ، وأنظمته القاسية في تكريسها التفاوت بين الناس، أو يتوهّمنه القدر الذي يُجري عليهم ناموس إخضاعهم لأمره بغير مقابل.

وثمة نسوة تختلف لديهنّ الدوافع. فـ«ميمي كمال» في مسرحية «العش الهادئ» تشقّ لها دربًا بين أشواق الحياة، راقصةً عشقها الثريّ حديث النعمة «أبو النجف» وهيأها لتكون بطلة فيلم ينتجه خدمةً لها. ومع أنه ينفق من أجلها «عشرات الألوف من الجنيهات» فإنها تعتبره مصيبةً نزلت على رأسها. تقول للكاتب «فكري»:

– «ميمي : لي أحلامي الخاصة يا أستاذ.. وهي منسوجة من خيوط الشعر... لا من خيوط الخيش!»[٤].

تسعى وراء رجل من اختيارها هي، فتوفّق ما بين عملها ومتعتها، لذلك تحاول أن تستميل الكاتب[٥]:

---

١) هذا الانصراف إلى الرقص فيما يشبه منحة عمر دفعةً واحدةً يذكّرنا بـ«بلوكا» Belluca المرأة في مسرحية «صفّر القطار» Le train a sifflé للويجي بيراندلو، حيث، والقطار للمسرحي الإيطالي يرمز إلى الشعور بالحياة، تستيقظ هذه المرأة من غفلتها لدى سماعها صفيره وتتحرّر من الشكل بانفجار ضحك كبير.

(Voir: G. Bosetti, op. cit., p. 208).

٢) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة قطار»، ص ١١٤، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٦.

٣) المبادئ الخلقية القاسية على إنسان تستتبع لديه مواقف إنتقامية، وكل انتقاص من قيمته أمام نفسه يحفّز لديه سعيًا للتساوي بالآخرين، أو لإلحاق الهزيمة بمن يتوهمه خصمًا.

(Voir: A. Adler: «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 151-152.

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «العش الهادئ»، الفصل الأول، ص ٤٧٩، ٤٨٥، والفصل الثاني، ص ٥٣٤.

٥) المصدر نفسه: «الحب العذري»، ص ٤٣٠.

- «ميمي : ... إنك لن تصدق أن امرأةً مثلي يمكن أن تكون رقيقة الإحساس، شاعرية النفس.. لا يستهويها غير الخيال.. ولا يعجبها من الرجال غير الفنّان المحلّق في سماء الشعر...».

غانية طموح هي. تحمل في شخصيتها تعارضًا بين ما تمارس وما تتمناه. فلقد رفضت «بيومي أبو النجف»، والشهرة التي يبيحها لها بأمواله الطائلة، وانتمت إلى فكرة الحبّ. ومن يدري؟ فقد تتطهّر به ذات يوم، فتغدو من خيرة النساء، أو يجرفها الزمن فوق حصبائه فتسقط لتنجح ولكن نجاح المومسات المحترفات.

في كل حال، نرى في الموقف الحياتي لهذه المرأة ما يجعلها أحقّ باحترام من تلك العاهرة المتدثّرة ثوب عفاف. فـ«نهاد» «الحبّ العذري» أغوت «عبد الغني بك» الثريّ البخيل عضو مجلس الشيوخ حتى حملت منه سفاحًا:

- «نهاد : إني لم أطلب إليه شيئًا حتى الآن.. كل ما أردت أن يفهمه هو أن علاقتنا لا غايةَ لها ولا غرض..»؛

تقول لخالها المحامي، فلقد كانت مدركةً ما تفعل، تطمح إلى الثروة بطريقة خبيثة ملتوية.

وهذه الجسارة في الرؤية من قبل هذه المرأة هي حصيلة الكبت في صباها من جرّاء الخنق المتمادي للجنس على الصعيدين العملي والإيديولوجي، مع ملاحظتها المشاهد الحميمة منه في أعمال الراشدين(١)، يضاف إلى ذلك إحساس بالصغر والدونيّة، وشعور كئيب بالإهمال والعزلة، وهي اليتيمة، الأمر الذي استوجب لديها مثل هذه المغامرة.

ظروف لنساء وأشواق تلتقي عند نقطة واحدة هي اطّراح الوعي الخلقي السائد في المجتمع، لأنّه يحول دون بلوغهنّ أهدافًا في القوّة والسيطرة وامتلاك الزمن.

وهؤلاء يمثّلن بإحساسهنّ الواهم بالمتعة المصطنعة كل الضعف الإنساني، لأنهنّ حالات طبيعيّة لموت بطيء غير طبيعي، معهنّ تنتحر القيم ويفشل جهد الإنسان للخروج إلى مستويات أكثر رقيًّا في النوع والتفكير. وهنّ، ولو اكتسبن إنجازات وحققن نجاحًا كأفراد، فإنهنّ خاسرات كمجموعة معزولة عند هامش الحضارة والتراث، فهمّهنّ في النهاية هرب من الواقع الذي لا يمنحهنّ الكفاية، ليحتمين في عالم خيالي ممتلئ بالوعود المغرية(٢)، ولا يمتلكن إلّا الوعود.

---

١) Reich, «La Révolution sexuelle», op. cit., p. 135.

٢) Freud, «Totem et Tabou», op. cit., p. 88.

وإذا اعتبرنا أنّ هؤلاء النسوة يتمتّعن بالمقدرة الخطرة لحث الأخريات على اتّباع مثلهنّ[1]، وكلّ ممنوع مرغوب فيه لما يمثّل من مواقف تحريرية للإرادة الإنسانية في منأى من ضغوطات مستمرة للأخلاق؛

وإذا انطلقنا من مبدإ التقليد المضاد[2] الذي انتهجته قصدًا هذه الجماعة من النسوة وبشكل إرادي فخالفت مثالاً وقاعدةً وقانونًا؛

عندئذ يمكننا الانتقال إلى دراسة نقيض هؤلاء النسوة في ما ارتأينا تسميته: النساء المحافظات.

د - النساء المحافظات:

في الشكل الظاهري لمرمى الكلام، تبدو هذه المجموعة من النسوة ممثّلةً للحالة التوازنيّة الإنسانية المتوسطة بين شرود وطوباويّة. وكذلك بهنّ يتواصل الاستمرار الاجتماعي على نحو متشابه، فلا شذوذ ولا انكماش، بل موقع حياتي من سلوك وأحداث وعقليات تتغلّف بقشرة صلبة من تقليد ووراثة.

ولكنَّ هذا الصنف من النساء المتشابهات في الإطار العام للشخصية، يتضمّن هو الآخر معنى الوحدة المتنوعة، حتى ليمكننا الوقوع على تمايز طفيف بين امرأة وامرأة فيه تبعًا للزاوية التي ينظر في خلالها إلى الموضوع، فنخرج من هذا القسم، خروجنا من الأقسام السابقة، بمنطلقات متباينة نوعًا في الظروف المرافقة، ولكنها تلتقي في الغاية والجوهر حيث تتمحور جهود الآدميين كافة، نساءً ورجالًا.

أولى المحافظات هي «الزوجة» في «لا تبحثي عن الحقيقة». وقعت على رسائل في جيوب زوجها قرأت على إحداها عبارة «عزيزتي». فيدّعي زوجها أنها لصديق خطب فتاة من الاسكندرية ولا يعرف كيف يخاطبها. ولكنها لا تصدقه وتصرّ على الحقيقة الحقيقة:

-«الزوجة : لك أن تصرّ على ذلك.. فأنا لست لك قاضية.. إنّما أنا لك زوجة وإذا وقف زوج في ساحات المحاكم يرزح تحت أثقال الأدلة وهو يصيح: «إني بريء» فعلى الزوجة أن تصيح معه في وجه القرائن والبراهين: «هو

---

١) Freud, «Totem et Tabou», op. cit., p. 144.

٢) تعبير لتارد (G. de tarde, Sociologue français 1843-1904)

Cité par G. Dingemans, op. cit., p. 116.

بريء»! ذلك واجبها»[1].

حتى إذا اعترف لها بعلاقته الشائنة براقصة، وأقرّ بأنه كلما سما الزوج في عواطفه اشتاق الهبوط كالذباب على الأقذار، طوت الصفحة، واكتفت بهذا المقدار من الإقرار حفاظًا على أسرتها.

ولكن هل اكتفت حقًّا بهذا المقدار؟ خاتمة المسرحية تركز على مقارنة الحياة الزوجية الناجحة بالرواية السينمائية الناجحة. ولا بدّ لكل مسرحيّة من نهاية، وعندئذ يتفرّق العشاق وتلتهم الحياة الممثلين كلًّا بمفرده كما كانوا قبل أن تجمعهم الخشبة[2].

ومن نساء المسرح الحكيمي زوجات يسكن في أعماقهنّ إنسان آخر، تعبرهنّ ظروف وأحداث فيسقطن في الاختلال أو تميط الأيام اللثام عن وجههنّ الحقيقي.

فالزوجة «لطيفة» في «أريد أن أقتل»[3] «لا يزعجها في النهار ويؤرّقها في الليل إلّا فكرة موت زوجها»، تكتفي به ويكتفي بها ويستغنيان معًا عن كل قيمة في الوجود:

- «الزوجة : إذن لا تفكّر ولا تهتمّ.. كل ما خرج عنا نحن الإثنان (كذا) لا قيمة له».

نراها في لحظة الموت الزاحف مع «سهام» المجنونة تكفر بالحب وتدّعي الحمل لئلا تكون الضحيّة بدلًا من زوجها. فتتمّ الزوجة المحافظة المثالية في الأسرة الهادئة المتوازنة عن خطإٍ تركيبي في الكينونة الإنسانية، وإذا «كل واحد منهما يخدع نفسه أو نفسه هي التي تخدعه» على حدّ تعبير المجنونة «سهام».

وكذلك «الهانم» زوجة «سالم بك» في مسرحية «أعمال حرّة»[4]، تدهم زوجها في مكان لهوه داخل مكتب مدير «شركة التعهدات والتوريدات المتحدة»، فتبدو امرأةً محافظةً حريصةً على سعادة منزلها. ولكنها بقبولها السوار الذهبي هدية من المدير، متّهَمِها الأوّل، انتهت على باب الخطيئة هي الأخرى، أغويت وابتدأت بذلك رحلتها باتجاه الخداع.

ويستوقفنا قولها للمدير في موضوع زوجها:

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «لا تبحثي عن الحقيقة»، ص ٧٩٦، ٧٩٩، ٨٠١.

٢) الزوجة هذه نراها هي نفسها بعد سنوات: «حميدة» زوجة «محمود بك» في مسرحية «دقت الساعة» فقد ثارت لكرامتها بعد افتضاح أمر زوجها المخادع، وإخفائه عنها خبر ضرّتها طوال أربعة عشر عامًا.
توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «دقت الساعة»، ص ٧٤٢ - ٧٤٣.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «أريد أن أقتل»، ص ٣٦، ٤٢، ٥٧.

٤) المصدر نفسه: «أعمال حرّة»، ص ٣٨٣، ٣٨٥.

- «الهانم : (وهي منصرفة) إطمئن.. لن يهتمّ بعد الآن إلا بعمله الحرّ... ولا شيء غير عمله الحرّ».

فيبدي قولها إشارةً خفيّةً إلى موقف تضّطلع به هي في الآتي، وتخطو خطواتها باتجاه الانتقام عن طريق الرذيلة.

وجهان من الأسرة المحافظة يعيشان ازدواجية ولاء: الأول معلن والثاني خفيّ، كمثل ما يتجاور الحب في ثنائية فرويد[١] Freud، ويترك أمر ترجيح كفّة أحدهما لعوامل وظروف كثيرة في طليعتها إرادةٌ أو رغبةٌ في وفاء أو انتقام.

ومن نساء الحكيم من يتحلّين بولاء زوجي على أكمل وجه، حتى ليصبح فيهنَّ علامة مميّزةً بصرف النظر عن انتمائهنّ الطبقي. والأمثلة من «اللص» و «الرجل الذي صمد» و «لو عرف الشباب».

فالأم في المسرحية الأولى[٢]، والدة «خيريَّه» وزوجة الفاسق «محمود باشا نعمان» إمرأة محافظة مغلوب على أمرها، فهي على معرفة بمحاولات الإغواء التي يتابعها زوجها للإيقاع بابنتها، وتصمت لأنها تخشى سيف التقاليد الدينيّة المسلّط فوق رقبتها يمين طلاق مداهم في كل لحظة، ولا تجد غير الله حمًى تتركها فيه.

ولكنّها قدمت في نهاية المسرحية صالح ابنتها على مصلحتها الخاصة، وتحدّت زوجها الباشا:

- «الأم : محمود! لا تحاول أن تنكر. لطالما توليت أنا عنك الدفاع أمام قلبي.. إنك تعلم أني ما لفظت يومًا كلمةً تمت على ارتيابي فيك... إحترامًا لنفسي ولك.. لم يحدث قط.. ولكن الأمر يتعلق الآن بابنتي».

ولم يثنِها تهديد بطلاق، حتى إذا أُطلق الرصاص على «الباشا» ولفظ أنفاسه بين يديها، راحت تصيح منتحبةً عليه، فلم تهجره ولو فاسقًا.

و «فاطمة «هانم» في «الرجل الذي صمد»[٣] تشارك زوجها القاضي السابق «صالح بك»

---

١) يقول «فرويد» ما معناه: كل علاقة عاطفية حميمة بين شخصين في الزواج أو الصداقة أو القرابة تخلّف وراءها بقايا مشاعر عدائية لا يمكن التخلّص منها إلاّ بالكبت. إنها الثنائية العاطفية موضوع أعلاه.
(Voir: Freud, «essais de psychanalyse», op. cit., pp. 68, 122).

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «اللص»، الفصل الأول، ص ١٤٧، والفصل الرابع، ص ٢١٩ - ٢٢٠، ٢٢٤.

٣) المصدر نفسه: «الرجل الذي صمد»، ص ٦٣٦ - ٦٣٨.
نلفت هنا إلى أن شخصية «الأم» في «أشواك السلام» تشبه شخصية «فاطمة هانم» من حيث وقوفها إلى جانب زوجها في قراراته. فلقد حاولت أن تكون صوتًا لزوجها «محافظ الغربية» لإبعاد ابنهما عن خطيبته إبنة «محافظ الشرقية».
توفيق الحكيم: «أشواك السلام». الفصل الأول، المنظر الأول، ص ١٤ - ٢٥.

همومه، وتقف إلى جانبه في نزاهته وعدم استجابته لإغراءات «عبد البرّ باشا»، زميله الذي أثرى على نحو يثير الشبهات حول شخصه ومسلكه. ولكنها تنحي عليه باللائمة لرفضه منصب عضو في مجلس إحدى الشركات، مضيّعًا بذلك فرصةً لتحسين الأوضاع المعيشية لأسرته، والحجة أنه لن يغير عقيدته كي تتغيّر أثواب أسرته.

ومع ذلك تلزم جانبه في نقاشه مع ولديهما «علويّه» و «عادل» المنتميين إلى تيّار المادية في الحياة تحقيقًا لأمان غاليات واكتسابًا لألق إجتماعي.

أما «جليلة» «لو عرف الشباب» فهي خير نساء الحكيم وقوفًا إلى جانب رجالهنّ، في الحضور والغيبة كما في السرّاء والضرّاء. همُّها دواء زوجها «صديق باشا رفقي» في شيخوخته، وذكراه إثر اختفائه في حلم الشباب. تقول لـ«لطفيّة» زوجة الطبيب:

- «زوجة الباشا: في مثل سني أنا يا لطفيّة تتعذّر الحياة بعيدًا عن هذه الذكرى، صديق هو كل ماضيّ وكل شبابي وكل حياتي... أما الباقي لنا في الحياة فأيام فارغة نقضيها.. في انتظار نهاية عمرنا»(١).

وتستوقفنا لوحة إنسانية في حوارها مع زوجها وقد التبس عليها أمره في مظهر شاب، فتتذكر لحظاته الحميمة معها ومع ابنته «نبيلة»، وانصرافه إلى العمل في مكتبه، فتمتلئ بفرح حزين لذكرياته العذبة، كمثل سفينة هائمة تهنأ في الأنواء لمطلق مرساة ورصيف، وإذا بـ«جليلة» عجوز همّها أن تشعر حياتها الهرمة بوهم الاستمرار، إن لم يكن قربه، فقرب بقاياه.

وأيّة امرأة هي إذ تستقيل عند قدميها عظمةُ رجل السياسة، ولا يساوي المجد كلّه حنانها وذاكرتها! فيقول لها «الباشا» رجل الوطنية، ورئيس الوزراء في احتضاره:

- «الباشا : ... لا تغضبي للنسيان السريع.. ليس يهمنّي غير ذاكرتك أنت وحدها.. هي التي سأعيش فيها معزّزًا مكرّمًا»(٢).

نساء.. بمثلهنّ تستمرّ الحياة وتتبادل الأجيال بعض الخبرات في جوّ هادئ. فوجودهنّ وسيط لحوار، وكأنهنّ بعواطفهنّ السامية صمّام أمان لكلّ احتقان. بهذا المعنى نفهم دور

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «لو عرف الشباب»، الفصل الثالث، ص ٧٠٧، والفصل الرابع، ص ٧٣٧، ٧٦٢.

٢) «جليلة» تشبه إلى بعيد «الأم» في «اللص»: كوالدة لفتاة وحيدة، وكسيّدة فاضلة همّها من دنياها سعادة أسرتها، ولو غابت شخصيّة زوجها. فهل تكون موضوعات الحكيم مستوحاة من مصدر واحد؟ ثم أفكار هذا الكاتب في مسألة، تبدو كأنها لا تتوقف عند إغلاق الستار، حتى ليمكن أن نرى في خاتمة هذه المسرحية وقفة ندامة وعودة إلى الأصول يقفها «باشا» مسرحيّة «اللص».

الأسرة في تهذيب كل ما هو وحشي بالولادة في الإنسان(١).

ولا يسعنا هنا إلّا أن نخالف «ريخ» Reich في نظرته المتشائمة إلى المؤسسة الأسرية، وازدرائه وظائفها في المجتمع(٢)، وقد نرى بعكسه أن الالتزام بالعفّة لا يصنع من الإنسان مواطنًا سهل الانقياد(٣)، بل يحفّز فيه أشواقًا إلى إنسانيّة تتقن الاختيار وتطمح إلى التسامي النوعيّ في كل ما يأتيه، وهذا ما يمكن أن تؤمنه هؤلاء النسوة في بيوتهنّ. أمّا المبدأ التربوي «الأخلاق بدون خطيئة»(٤) أي دون ضواغط وموانع والذي يلتقي ومذهب «ريخ» فإنّه لم يؤدِّ قطُّ إلى خلق الإنسان السعيد، لأن إحساسًا بعدم الكفاية من الناحية الاجتماعية يبقى رفيق هكذا إنسان متحرّر من كل التزام.

ومن النساء المحافظات آنسات تلمح في حاضرهنّ ملامح تقليد قد لا تفضي بهنّ إلى ما لسواهنّ ممّن قدمنا في هذا القسم.

فـ«الآنسة» ابنة «الباشا عبد السميع رضوان» في مسرحية «عرف كيف يموت»(٥) جاءت تحذّره من وجود قنبلة كان قد وضعها بنفسه لينتحر انتحارًا مشهورًا وهي شخصيّة تقليدية في رؤيتها الحياة، بل ثانوية جدًّا في هذه المسرحية، وما مرورها إلّا لإظهار اختلال بعض رجال الصحافة تهافتًا على المال وبناءً لسعادتهم فوق مآسي الآخرين.

ولكنها باستفادتها من بوليصة التأمين على حياة أبيها وإقدام «رئيس التحرير» على خطب ودّها، هذان قد يسهّلان زواجًا يخرجها من العزلة في بيت عمّتها التي ربّتها، مع ما يحتمل هذا الخروج المفاجئ بصحبة المال من إقبال على الدنيا وتحرّر في استقطاب ما فاتها من مباهج.

و «تفيدة» مساعدة الطبيب في «رحلة صيد»(٦) محافظة هي الأخرى، تعمل وتدرأ عن شخصها سوء السمعة، فتعلم الطبيب بمغادرتها العيادة إلى غير عودة:

– «الوجه : الست زوجتك تتعمّد إهانتي..

---

١) يرى «أوغست كونت» أن الإنسان الفرد مجنون بطبيعته، وجنونه بسبب سيطرة الذاتية على كينونته، وتصبح الأسرة، من هذا المنطلق، هي الدواء لوصمته الكيانية.

(Cité par Jean Lacroix, op. cit., p. 84)

٢) M. Cattier, op. cit., p. 104.

٣) Reich, «La Révolution sexuelle», op. cit., p. 143.

٤) تعبير للدكتور هسنار (Dr. Angelo Hesnard, psychiatre français, 1886-1969).

Cité par Henri Baruk, op. cit., pp. 62-63.

٥) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٢٦٩، ٢٧٥ – ٢٧٦.

٦) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة صيد»، ص ٥٨ – ٦٠.

– الرجل : أنت عارفة السبب».

ولكن الطبيب يبوح لها بأنه يراها مغرية بخالها الأسود في أسفل الخد الأيمن، فيفتّق مثل هذا التصريح لديها كل اشتهاءاتها الدفينة:

– «الوجه : لم تقل لي ذلك من قبل».

فتترك إجابتها الباب مفتوحًا على احتمال سقوطها مدفوعةً بـ«غريزتها النسوية».

أمّا «آنسة» «رحلة قطار» فعلى النقيض من «السيدة» الغانية، محافظة تحب البيت والأولاد. ولا يسترعي انتباهها إلا الإنسان الطيّب القلب كالموسيقي، مع أنها تعيش وحدها وتعمل في محل أزياء، وتستسلم بنشوة لنقيق الضفادع وجمال القمر وصوت الماء وهو يغلي قرب الدفّاية[١].

هذه الفتاة تتسلّح بالحب والعمل والمعرفة[٢]، وبمثلها تقوم المجتمعات الإنسانية وتنهض. ومع أنها تحيا في بيئة شرقية حيث الكبت الاجتماعي[٣] في وجوهه المتعدّدة، فإننا نراها قريبةً من الأرض – الينابيع الأولى بأحلامها، بعيدةً من تزمّت، واقفةً على باب المستقبل بأصالة تراثيّة منفتحة على كل جديد صالح.

وإذا كان لنا أن نطلع الغاية الأساسية التي تتمحور حولها جهود هؤلاء، فإننا نلقاها في الحاجة إلى الاحتماء المرادفة في بعدها الأخير للشعور بالكفاية بغية التمتّع بالحياة. ومهما يكن من امر فإنّ سعيهنّ الحياتي على هذا الشكل الاجتماعي المحافظ في وجهه الخلقي، إنّما يتمّ بالإرادة، وهي ليست أكثر من مباشرة للميل إلى تجاوز شعور بعدم الكفاية إلى آخر يناقضه[٤].

لذلك نراهنّ، كسائر الآدميين، يتقْن إلى الامان مدفوعات بشعور بالنقص[٥] نتيجة هروب الزمن وتجدّد موقعهنّ في موكبه الساعي. فنراهنّ تارةً وديعات وتارات معترضات، راضيات ومتذمّرات تبعًا لدرجة إحساسهنّ بالقلق على مصائرهنّ[٦].

---

١) توفيق الحكيم: «مع الزمن»، «رحلة قطار»، ص ١٠٥، ١١٠، ١٢١، ١٢٤.

٢) دون الحب والعمل والمعرفة، يقول «ريخ»، لن يستمرّ المجتمع الإنساني يومًا واحدًا.
Cité par A. Nicolas, op. cit., pp. 170-171.

٣) يرى «ريخ» أن الكبت الجنسي في أساسه ذو أصل إجتماعي وليس بيولوجيًا.
(Reich, «La Révolution sexuelle», op. cit., pp. 241-242).

٤) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 31.

٥) A. Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 42.

٦) يرى «أدلر» أن بنيتنا النفسيّة تبدو قبل كل شيء آلةً للدفاع وللهجوم في آن، وقد تشكلت بدافع من الحدود الضيّقة التي نجد حياتنا مسجونةً في نطاقها، والتي تحول دون الإشباع السهل لرغباتنا.
A. Adler, Ibid., p. 54.

وإذا كان الانتماء العيلي يلتقي والشرط الخلقي بشكل عام عند هؤلاء النسوة بحيث يشكّلان معًا الحالة المستمرّة لسعيهنّ الحياتي داخل إطار واضح، فإن لنا داخل مسرح الحكيم وجوهًا نسائية تائهات في موقع من الحاضر، أو طافرات وراء حلم ناءٍ ويلهجن به كقضيّة حياة. فماذا يمكن أن تكون ظروفهنّ والتوجهات؟ وبأيّ من عوامل النفس والزمن يأتمرن؟

هـ - النساء التائهات والحالمات:

يلتقين في صفات مشتركة، منها رفض الحاضر، حيث نراهن ضحايا ظروف عاطفيّة أو سجينات أحلام كماليّة، فيبحثن خلف أستار المستقبل عمّا يحقّق رغباتهنّ. ينسلخن عن محيط ليرتمين في آخر، باحثات في الحقيقة لنفوسهنّ عن هويّة ضائعة.

نساء تائهات، والتّيه خطأ في الاختيار، يترك آثاره على صفحة حياة، أو ارتضاء بآخر بديل استجابةً لضغط شروط قاهرة؛

ونساء حالمات كمثل الحنين إلى مثل عليا، تمحض أيامهنّ معاني راقية وتضفي على وجودهنّ لون العلامة الفارقة، فينزلن تاليًا في خانة المتميّزات ذوات الفضل على مستقبل الإنسان والمجتمع.

١ - التائهات:

أولاهنَّ «عنان» في مسرحية «الخروج من الجنّة»، امرأة انتفضت على واقعها كزوجة شبه جارية في قصر، هجرت زوجها عاطفيًا أولاً ثم بالطلاق، بحجة المحافظة على حبّه وخلقه خلقًا عبقريًا.

وكم نراها تقسو على رجلها، فتسير باتجاه معاكس للطبيعة الإنسانية والعذر دمار مختار خير من آخر يفرض فرضًا:

- «عنان : ... إني أرى تلك الجنة الزائلة شيئًا مخيفًا، وأتمنى أن تزول بإرادتي أنا، وأخشى أن تذهب دون أن أستبقي منها على الاقل شيئًا جميلًا أو عملًا عظيمًا..».

والبديل الظرفي شعر وغناء «هما عزاؤها في هذه الحياة». ونراها متأثّرةً برومانسيتها وقراءاتها الكثيرة، فتخترع المأزق اختراعًا تستمدّه من لدن تاريخ كاللعنة:

- «عنان : إن المرأة لا تدخل الجنّة.

- مختار : أجل.

- عنان : وظيفة المرأة الإخراج من الجنّة»[1].

فيتداخل في حياتها واقع ومثال، أو ممكن ومحتمل.

وتظهر تائهةً ما بين أنثوية وذكريّة. تقول لزوجها:

- «عنان : (تسرع إلى السّوط فوق الفراش فترفعه في يدها وتقول في عزم) إسمع!.. إني امرأة إذا قالت فعلت. واللّه لئن دنوت منّي لأضربنّ بالسوط وجهك»[2].

وتسمّي عملها تضحية مع أن فيه التطاول على الطبيعة وإزهاق الحاضر: «ما رأيك في حوّاء إذ أخرجت آدم من الجنّة؟»[3] تقول لأختها «ليلى». والحقيقة رغبةٌ في تحقير رجلها والانتصار عليه «كمن يروّض جوادًا وحشيًّا، ولا تفسير لأنّها ضائعة تائهة بين الطبيعة والفكرة، أو الواقع والمثال، وكأنها الانفصاميّة في أعماق كيانها تملي شروطًا وتلغي أُخر:

- «عنان : لا تحاولي فهم الموقف، فهو عسير الفهم، ولا يدركه أغلب الناس، لأنّ طبيعتي ليست كطبائع الناس...».

«عنان» هذه هاربةٌ من نفسها ودورها الأنثوي، تريد رجلها فكرة تصنعها وحلمًا ترسمه أكثر ممّا تريده زوجًا. ولا شك في أن زواجها الثاني من «أحمد بك رفعت» كان مسرفًا في الواقعيّة فأغرقها في دورها الأنثوي وجعلها تقوّم زواجها الأوّل على هذه الصورة البهيّة. تقول لـ«مختار» الذي غدا كاتبًا بعد سنوات:

- «عنان : ... لقد ارتفعنا إلى ما فوق الأيام الزائلة.. إن عاطفتنا الآن ملك التاريخ. قل لي.. لو لم يحدث كل ذلك كيف كنّا نصل إلى هذا؟»[4].

إنها امرأةٌ تائهةٌ، استقالت من نفسها واختارت، فجاء اختيارها خاطئًا، وإن ادّعت الربح به لغيرها ما خسرته هي لنفسها.

ولعلّ السبب بحث دؤوب مضنٍ، من واقع اكتفائها المادي والعاطفي، عن معنى جديد

---

1) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوّع»، الفصل الأول، ص ٣٥٨ - ٣٦٠، ٣٦٨.

2) المصدر نفسه: الفصل الأول، ص ٣٧٥.

3) المصدر نفسه: الفصل الثاني، ص ٣٧٦، ٣٧٩، ٣٨١.

4) المصدر نفسه: الفصل الثالث، ص ٤١٣.

للحياة يكسر رتوبها ويمدّها بعزم المتابعة في العيش، وقد تكون وجدته هذا المعنى، وحوارها الأخير تفسير له، ولكنّه معنى للحياة أفقدها الحياة نفسها. وموقفها هذا في زحمة التفتح الماديّ والقدرة الاجتماعية يشير إلى علامات في زمنها وكلّ زمن مشابه: أدوات كاملة لأهداف غامضة(١)، وكلُّها يستوجب من قبل الإنسانية إعادة نظر في طرائق تفكيرها إن رغبت أن تستمر في الحياة.

و «الملكة» في مسرحية «الصندوق» نسخةٌ منقّحةٌ عن «عنان»، تجسّد مخترع الحب في لطوءٍ من فراغ وانتفاء للأهداف العظيمة في الحياة.

إختارت الحب الصعب، «وضّاح» الشاعر، فهربت إلى أمام، وتلذّذت بعذاب فشابهت برومانسيّتها بطلة «الخروج من الجنّة».

«يسعدني أنك تشقى مثلما أشقى» تقول لحبيبها، الوجه النادر في حياة ملكة لم تعرف الحرمان(٢).

ولكنها لم تناضل دفاعًا عن صفيّها، يوم أمر الخليفة بدفنه مع صندوقه في أرض المجلس حيث عرشه، فخاب اختيارها، وظلّ الحب معها مظهرًا من مظاهر الترف في قصور النبلاء.

و «سعاد» في «الساحرة»(٣) تتهالك أيضًا على «عز الدين» لامتلاكه بشتّى الوسائل، وأجداها السحر بواسطة قطعة سكّر تدسّ في فنجان شاي. ولكن تغييرها الحاضر بواسطة السّحر(٤) لجعله على صورة ما تتمنّى، سرعان ما يفضي إلى أن تُمنى بإخفاق من نوع آخر، وكأنما السعادة الحقيقية لها تكمن في أن تستمرّ سعيًا لا في أن تحظى بوصول:- «سعاد : نعم.. الآن وأنت في يدي بدأ إدراكي يتّسع وعيني تتفتح.. وأراك على حقيقتك. من أنت! وما قيمتك! وما فائدتك لي!».

وإذ تنتهي المسرحية بدعوة الخطيب لخطيبته بأن تؤمن به، تستمر المراهنة على المجهول غير الثابت، كالحاضر المخادع، فقد تأتي الجنّة التي تصطنعها إرادة الإيمان أكثر تخييبًا للمرتجى

---

١) تعبير لألبير أنشتاين Albert Einstein, physicien allemand, 1879-1955
(Cité par G. Dingemans, op. cit., p. 588).

٢) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «الصندوق»، ص ٦٤٠، ٦٥١.

٣) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «الساحرة»، ص ٤١١.

٤) يرى «فرويد» أن غايات مختلفة ترتقب بواسطة السحر، كإخضاع ظواهر الطبيعة للإرادة الإنسانية، وحماية من يعتمده ضدّ الأخطار، وتزويده بقدرة الإساءة إلى أعدائه.
(Voir: Freud, «Totem et Tabou», op. cit., p. 93).
وهذا كاف لتبيان الهواجس التي تفترس هذه الفتاة في حاضرها.

وتبديدًا للجهد ولمشاريع الحياة[1].

و «لطفيّه» في «لو عرف الشباب» تائهةٌ أخرى جاورت حدّ السقوط الخلقي في حلم «الباشا». فلقد تمثّلت فيها أوجاع المرأة المتروكة وحيدةً على باب الأيام فيما زوجها الدكتور «طلعت» منصرف إلى عيادته وأبحاثه فنراها تتهيّأ لانتهاب اللذائذ انتقامًا من حاضر لم يسمح لها بما تشتهي. تقول لـ«صديق» وهو الباشا الذي استعاد الشباب:

- «لطفيّه : خيّل إليّ وقتئذ أنك تريد أن تحب كل امرأة تراها..
- صديق : فراستك في محلّها!
- لطفيّه : هذا من حقك.. هذا هو وقت الحب عندك.. حذار أن تضيّعه كما ضيّعته أنا»[2].

ونبصر لديها احتقان بركان بما يختزن من حمم ولهيب، فتهبّ بميل إلى التحطيم نتيجة إغفال دورها كأنثى:

- «لطفيّه : إذا كانت نفسك غير مطمئنة لذلك ولا مرتاحةً له، فلماذا لا تثور؟
- صديق : أثور؟
- لطفيّه : بالتأكيد.. أنت في سن الثورة، إذا لم نثر في شبابنا على الوضع الذي لا يريحنا، فمتى نثور؟ إنّي أنتظر منك كلمة...».

فنتيقّن من أن الضياع ينمو في تربة المآسي، وأن للأوجاع النفسيّة التأثير المباشر في تكوين المخالفة بأشكالها المتعددة، وفي رأس قائمتها ثورة وإن بغير مضامين، واقتناص للذة قبل أن يطوي العمر حاضر دائم الهروب.

ولئن جنّب موقف «صديق» المرأة التائهة خطر الفحشاء حتى لتقول له:

- «لطفيّه : حياتي.. نعم يا صديق.. لقد كان لك هذا الفضل.. أنت الذي

---

١) هذا الموقف الإيماني يشبه إلى بعيد ما طلبه «مراد» من «دريّه» في مسرحية «الكنز».
توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٣٤٠.
وكذلك بعض براهين «سعاد» في الغيبيّات المسيّرة للحياة تشبه ما جاء في حوار «الشاب» و «الجنيّة» في مسرحية «بيت النمل».
توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، ص ٣٥٢ - ٣٥٣.
وفي المسرحيات الثلاث صدى لإلحاح أفكار وموحيات تتشابه في مرحلة من المراحل أمام عين الحكيم الفنيّة، حتى ليمكن اعتبار هذه المسرحيات ثلاثة مشاهد لمسرحية واحدة بعنوان إتفاقي: كنز ساحرة في بيت النمل.

٢) توفيق الحكيم: «لو عرف الشباب»، الفصل الثاني، المنظر الأول، ص ٦٧٦، والمنظر الثاني، ص ٦٩٢.

استطعت بتفكيرك الرزين أن تدعم أساس حياتي الزوجيّة...»[1].

فإنّ لصحوتها طبيعة الحلم داخل سياق المسرحية، ولقد بقيت المشكلة دون حل في الحقيقة بدليل قولها لزوجها بحضور الباشا:

- «لطفيّه : أقسم أن الطريقة الوحيدة التي يمكن أن أسترعي بها اهتمامك وأظفر بها ببعض وقتك هي أن أنقلب أرنبة».

ولعلّ هذه المخالفة - ردّة الفعل التي وعيناها محتملة الوقوع من خلال الحلم، تبدو حقيقةً واقعة في «بنك القلق» وفي موقف «فاطمة هانم» بالذات. فهذه المرأة تائهة يائسة، أضاعت شبابها نهبًا لعقدة ذنب افترستها بالتمادي. فلقد اتخذها صهرها في صباها الأول خليلةً لمدة عام في غفلة من زوجته، أختها، لتعيش بعد موته حرقًا بيد من زوجته التي جنّت، فتربّي ابنة أختها وتحدب على من أساءت إليها في جنونها. فأمضت حياتها بشخصيّتين «تريد ولا تجرؤ»[2]: شخصيّة المجتمع الذي كبتها فعقّدها، وشخصية المنتقمة بالإقبال على الحياة، وعبر الجنس خصوصًا، كفرصة مستعادة لإلغاء خطإ قديم. «وعلى هذا الرأي طبعًا.. العبث والمتعة ليس فيهما دائمًا عيب» يقول عشيقها «شعبان» مسوّغًا اختيارها الجديد وعبث اللعوب «مرفت» ابنة أختها.

وقد يميل ضياع بعض النسوة في مسرح الحكيم ناحية الاختيار المأساوي، لأنه من خارج، ومفروض فرضًا بقوًى قهريّة.

فـ«عزيزة» «سرّ المنتحرة» أعماها هجر حبيب لا يستحقها، فانتحرت على اسمه[3]؛

و «ناهد» مسرحية «اللص»[4] أغواها «الباشا» فدخل بيتها «كالشيطان الرجيم» فقلب حياتها رأسًا على عقب. وهي من قوم «أغنياء بالنفوس، أقوياء بالمبدأ، فتاهت عرضةً للطرد من المدرسة التي تعمل فيها، فانتحر عنها أخوها بقتله «الباشا» دون أن يحلّ مشكلة ضياعها.

و «عساكر» «أغنية الموت»[5] تمسّكت باختيار الثأر مدة سبعة عشر عامًا، حتى تاهت في صراع قاتل بين حياة ابنها وموته، بين ما اعتقدته شرفًا والمذلّة، إلى أن أمرت بقتل ابنها الشيخ

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «لو عرف الشباب»، الفصل الثالث، ص ٧٣٢، الفصل الرابع، ص ٧٥٩.

٢) توفيق الحكيم: «القلق»، الفصل الثامن، ص ١٣٩، المنظر التاسع، ص ١٦٧.

٣) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «سرّ المنتحرة»، الفصل الأول - «الحبيب» هو سائقها «محمود»، ومن الممكن أن يكون قد تهيّب الاستمرار في حبّ يرتّب عليه مسؤوليات حيال سادته.

٤) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، الفصل الثالث، ص ٢١١، ٢١٤، الفصل الرابع، ص ٢٣٤.

٥) المصدر نفسه: «أغنية الموت»، ص ٧٦٤.

الأزهري لتقاعسه في تنفيذ مأربها.. وبما أن القتل البديل هو الذي وقع فإن المشكلة استمرّت، ولكنّ الصراع غاب وحلّ محلّه مزيد من ضياع وموت آخر متمثّل بزوال الأمل في المستقبل كشفاء للأوجاع.

أمّا «وجدان» مسرحيّة «صاحبة الجلالة» فتائهة وسط رغبات متنازعة لأمها وأبيها وحبيبها والملك، أسيرة قدرها، غير مناضلة، فلم تواجه اختيار الطاغية لشخصها وفرضه إرادته عليها بأية حركة اعتراض أو تمنّع أو تهديد:

- «وجدان : كيف أفهمك ذلك؟ وهل أنت يا «حمدي» كنت في حاجة إلى أن تفهم حقيقة وضعي؟ أمثلك يجهل أني كنت سجينة؟»[١].

تقول لحبيبها «حمدي» المغنّي.

نساء تائهات لا يؤدّي انتماؤهنّ إلى عالم الكفاية والكفاف إلى إسكات لإلحاح الأشواق في نفوسهنّ، ولا يتمتّعن بصفاء العيش وطمأنينته مع أنهنّ في معظمهنّ لرخاء أو قدرة بمفهومها الاجتماعي.

ومعهنّ نبصر حالات النكد والتعس المرافقة للكائن الإنساني ما دام طريد هذا النزوع الغامض الذي يملأ حياته، ويجرّده من سلاح القناعة وحتى الرجاء أحيانًا، حتى لنردّد بعد عارفين أنّ كل دارسي الإنسان إنما هم مهووسون بصناعة هناء البشر قسرًا عنهم[٢].

وحيال الأشواط الهائلة التي تنجزها البشرية العاملة عبر آدميّيها كل يوم، وإزاء الحركة الشاملة للمجتمع والكون في اصطخاب الحياة داخلهما، وتجاه التداخل اليومي بين مصالح الناس، أُسرًا وطبقات، بشكل طبيعي ظرفيّ عابر أو آخر قهريّ ثابت فاجع؛

هذه كلُّها لا يمكن إلّا أن يتولّد ويمتزج أثرها بالتنامي التكويني للإنسان روحًا ومادةً، فيشقّ له دربًا بالأشواق إلى عالم آخر يكون أكثر استجابةً لرؤاه وأمانيه وأحلامه.

بهذا المعنى نفهم قول «مالرو» Malraux: في مواجهة التتابع في تطوّر الآلات نلاحظ تطوّرًا موازيًا في قطاع الخيال[٣]، لدرجة أن الحضارة الإنسانية تبدو تائهةً لا تدري أين الحقيقة في بحثها عن علّة للوجود.

ومتى كان هذا الشوق متحرّرًا من الأثرة والفرديّة، صادرًا من حنين إلى مثُل عليا تمنح

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المتنوّع»، «صاحبة الجلالة»، الفصل الرابع، ص ٥٠٤.

٢) A. Sauvy, d'après un interview de l'express, n° 870, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 589.

٣) A. Marlaux, cité par G. Dingemans, op. cit., loc. cit.

الواقع الإنساني رقيّه المفترض، عندئذ يمكننا أن نتحدّث عن حلم الإنسان في قضيّة، ونزوعه، رجلًا وامرأةً، إلى ما يترجم أحاسيسه وتلك التي لمشاركيه في نسَم الحياة.

٢ - الحالمات:

هنّ، وإن شاركن التائهات في رفض الحاضر لما يحتمل من ألوان أسى وقهر ويأس وعبث، نراهنّ، على عكس أولئك، قد وعين مادة النزوع في أعماقهنّ، وارتضين بهدف معيّن مسوّغ بقاء في الحياة.

فـ«الفتاة» في «صلاة الملائكة» ماتت أمّها المريضة لعدم تمكنها من شراء دواء ولحق بها أبوها. وخطفت الحرب أخوتها(١) فتاقت إلى السلام في مجتمع مثال تتجاوز فيه الأضداد بإرادة عيش مشترك حيث تتقاسم فسحة الأرض المسالمة. تقول للملَك:

- «الفتاة : أنظر أيها الصديق! هذا الطير الأخضر الذي يرد ماء الجدول! إنّ بجانبه أرنبًا وحشيًا. أتراه؟ إنه خلف العشب.. إنه يضرب هو الآخر.. لكأنّي بهما صديقان!».

وتضرع بكل ما في الإنسانيّة من وجع آمالها العاثرة فتقول للراهب:

- «الفتاة : أحقًّا تخلّت عنّا السماء يا أبي؟ أو قد تركتنا - وجهًا لوجه - أمام قسوتنا، ووحشيتنا وآثامنا؟.. أما من رجاء؟...».

فإذا بحلمها حلم حبّ يستضيف به الإنسان سماء على الأرض، أو يصنع هذه على صورة تلك، فيرتوي عطش هائل في أعماقه إلى المثال.

وفي «بيت النمل» دعوة إلى حلم البسطاء. تقول «الجنيّة» لـ«الشاب»:

- «الجنيّة : آه.. عقلك.. عقلك هذا هو الحاجز بيني وبينك»(٢)

فخير من الثقافة مع القلق تخلٍّ من التزام بجوهر المعرفة، وتخطٍّ لكل ارتهان، في تقزّم وإحساس الكائن الإنساني بالصغر والنقص، وانكفاءٍ منه بعيدًا عن العقل، الحارس الثقيل المدجّج بسلاح العلوم الرياضيّة والمنطقيّة.

الحلم هذا، رفيق الحب، تغلق به النوافذ وتصمّ به الآذان وينحسر نور العقل ليشرق ذهول

---

١) توفيق الحكيم: «المسرح المنوّع»، «صلاة الملائكة»، المنظر الثاني، ص ٨٣٤، ٨٣٦، ٨٣٨ - ٨٣٩.

٢) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «بيت النمل»، ص ٣٥٠ - ٣٥٢.

من أعماق المنطقة القلبية، ويخضع الكائن لناموس كوني في استسلام لا مجال معه للدمع ما دام قدرًا شاملًا لقوانين الطبيعة بنملها وإنسانها، بالمدرك من أبعادها وغير المدرَك[١].

و «العش الهادئ» تقدّم نموذجًا نسائيًا هو «دريّه» الحالمة بالسعادة. فهذه الفتاة توحي نشأتها، وهي اليتيمة من ناحية الأبوين، بأنها تفتقر إلى الحنان، فترجمته برومنطيقتها وبما يمكن أن يحمله إليها عالمُ زوج أديب.

وهي ملحاح ذات إصرار في الوصول إلى أهدافها: «هدفي لا بدّ أن أبلغه ولو بعد جهد وكد.. وما أريد لا بد أن أناله ولو قسرًا وقهرًا[٢]». تقول لـ«فكري» الكاتب قبيل الزواج.

ومن تريده «رجل يسبح فيه خيالها» كما يسبح في البحر الغامض العجيب الذي نشأت في أحضانه، رجل يريها ألوانًا من «تلك المشاعر التي غاصت عليها بين سطور صفحاته، كما تغوص على الأصداف تحت صفحات الماء»، رجل يجعلها تعيش في كنفه حياة بطلات القصص التي يبدعها.

إنتماء إلى السعادة يجمّل الواقع الإنساني فيرسمه على شاكلة المثال، بشفافية مراهقة لا تلمح سوى الأمان والرضى من مُقبل الأيام، وما تعتبر المستحيل إلا ممكنًا بروح تفاؤلية ذات ثقة بالمستقبل.

ونحن نرى في هذه الأمنيات أحلام يقظة إشباعًا لرغبات طامحة[٣] على نحو ما يحصل في الفانتازية المتحرّرة من قيود تكبّلها، كالكبت الطفولي في حال هذه المرأة اليتيمة[٤]. وهي أحلام تحظى بواسطتها «دريّه» هذه بنوع من حرية في منأى من كل إكراه خارجي يحول دون التمتّع بها في الحياة الواقعة[٥]،

ونراها أحلامًا خاصةً بها كفرد، فتعكس صورًا من ذاتها، وأحلامًا ورثتها كعضو في مجموعة أجيال، نلمح في خيالاتها الإنجازات الرائعة للتقدّم الإنساني[٦].

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «بيت النمل»، ص ٣٥١، ٣٥٤.

٢) المصدر نفسه: «العش الهادئ»، الفصل الثاني، ص ٥٢٧، والفصل الثالث، ص ٥٦٣.

٣) Freud, «introduction à la psychanalyse», Payot, 1978, p. 351.

٤) ويرى «فرويد» أن الغريزة المكبوتة تطمح دائمًا إلى الاكتفاء الكامل، والفرق بين كل إشباع آخر، وحتى كلّ تسام، وهذا الاكتفاء المروم، يشكّل تلك القوة المحركة الدافعة إلى أمام باستمرار، على اعتبار ان كل رجعة إلى الوراء بغية تحقيق هذا الاكتفاء تعوقُها مقاومة شتّى أنواع الكبت والضغوطات القائمة.

(Voir: Freud, «essais de psychanalyse», op. cit., p. 53).

٥) Freud, «introduction à la psychanalyse», op. cit., p. 350.

٦) Ibid., p. 390.

أمّا «دريّه» مسرحية «الكنز» فحلمها في نظرة جديدة إلى الدنيا وعدوى عصامية وجهاد، بعد أن اقتحم «مراد» بيتها وقلبها على حين غرّة متسلّحًا بعلم[1] وإيمان؛

– «دريّه : لا تهتم كثيرًا بمستقبلي يا أبي! إني أرى هذا المستقبل على طريقتي أنا.. وبعيني أنا.. أنا التي أرى «الكنز».

تقول لأبيها وتنظر إلى «مراد» على أنه الإيمان بالغد وبالقدرة الإنسانية على اصطناع الأعاجيب. فتمثّل بذلك جيل نساء على استعداد للمشاركة في الفعل الإنساني بثقة وفرح، وحلمهنّ الأكبر ريادة المجهول بعزيمة اكتشاف تبيح لهنّ أن يكنّ كالرجل تمامًا في المعترك الحضاري، صانعاتِ أمة وتاريخ.

و «الفتاة» في «المخرج»[2] تتخصّص في التصوّف الإسلامي، فهي عين على الحقيقة والمعرفة، ومعها يستمرّ حلم الإنسان في إدناء مستغلقات واختراق قشرة مجهول يغلّف سيرة الخلق بالأسرار. تقتحم عقل «المخرج» المأخوذ بعمله دون أن يدرك خطورته، فتقيسه بمقياس بارئ الكون، وتفسّر كبير الأحداث بصغيرها:

– «الفتاة : (غرضك) أن تخلق.. أي تنفخ روحك في خليقتك.. أي تحقّق ذاتيّتك».

فإذا بها هادية مصلحة يتوهّج العلم في وجودها حلمًا بإضاءة ما تعتّم من خفايا الأعمال الإنسانية ودوافع الإنسانيّين.

أما «الممرّضة» في «ميلاد بطل» فقمّة الحلم بالأمة المستيقظة جديدًا على دورها في التاريخ. تقول للضابط الجريح في معركة الكرامة:

– «الممرضة : ألم تحسّ بعد أن أشخاصنا أصبحت اليوم تافهةً بالقياس إلى العمل الذي تؤدّيه من أجل الوطن؟»[3].

فيبدأ بقولها تخطٍّ للذات باتجاه الجماعة، وتولد إرادة تغيير في ضمير الإنسان المصري. فـ«الحبّ كلّه أنين» الأغنية التي كانت مدعاة لإثارة المشاعر التافهة، أصبحت بلا لون ولا تأثير، في إحالة على ماض انقضى هباءً، وحاضر يكتنز بالقيم والتطلّعات والأحلام المجتمعيّة. «إنك

---

١) توفيق الحكيم: «مسرح المجتمع»، «الكنز»: هو «مهندس أخصائي في مصلحة المناجم من جامعة كمبردج»، ص ٣٣٠، ٣٤٣.

٢) المصدر نفسه: «المخرج»، ص ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٦.

٣) المصدر نفسه: «ميلاد بطل»، المنظر الأول، ص ١٠٩، ١١٢.

بخير» تقول للضابط، وكأنّما كلامها هو للأمّة التي حظيت بقضيّة سامية وفازت بخلاص[١].

نساء طريدات هواجس، أسيرات وعود، معها يصبح الحاضر ثقلًا يكبّل سعيهنّ، وفي مربّعه تخبط حيواتهنّ خارج أطر مرتجاها المفيد المفرح. ومن هنا هذا التوق لديهنّ في وجهيه التائه، والحالم، المدرك الواعي ونقيضه، إلى زمن آخر، وعالم آخر، وإنسان آخر، بهم يتواصل ما في خارج النفس مع ما في داخلها. فيستكنّ الصراع وتستريح مسالح الكينونة الإنسانية المناضلة أبدًا لتحسين شروط عيشها ووسائل تمتّعها بالحياة.

وفي ضوء توضيحي على حصاد على هذا الفصل، ونظرة تجمل ما تجمّع لدينا من جناه، نثبت على حدة الملاحظات التركيبيّة التالية:

- هنّ نساء - رجال يتوخين القدرة في كل مسعى تعميةً لضعف في الأعماق وحمايةً من إحساس خفيّ بالخوف؛

- وهنّ نساء متحرّرات يرمن استعادة حقّ في مساواة تناساه الرجل في شرائعه والتقاليد، وإن ادّعى المحافظة عليه، وما ذاك إلّا لأنهنّ مدفوعات إلى استئثار بطاقات ذكريّة استعمارًا للزمن الجاري على حسابهنّ، وتسقّطًا لنعيم ولذائذ؛

- وهنّ نساء غانيات يطّرحن الوعي الخلقي السائد في المجتمع، لأنه يحول دون بلوغهنّ أهدافًا في القوة والسيطرة وامتلاك الزمن؛

- وهنّ نساء محافظات ينعمن بمظهر حماية مرادف في بعده الأخير للشعور بالكفاية وإنتفاء الخوف بغية التمتّع بالحياة؛

- وهنّ نساء تائهات وحالمات يطاردن بوعي أو بدونه ما يعوّض عليهنّ نقص الحاضر شعورًا بأمان والقدرة وتنعّمًا بمباهج.

والمرأة في بحر مجتمع الرجال وعوسج العلاقات الإنسانية، تتبنّى نموذجًا واحدًا لسعيها.. هو الرجل، تصنعه[٢] في وقت بعد أن يكون قد صنعها وهي طفلة في توالٍ لا ينتهي من

---

١) هذا الوعي المعادل في النهاية لحلم الأمة بمشية ماردة في التاريخ، نقع على مثيله لدى الصبيّة «مبروكة» في مسرحية «الصفقة»، «لأجل خاطر كفرنا كل شيء يهون» قالتها وارتضت الرحيل مع «حامد بك» المقتدر المضارب، ريثما تتمّ الصفقة ويربح الشعب الأرض. فولد معها حلم الانتصار الكبير.، وغدا إنسان كفرها على قاب قوسين من اليقظة الشاملة ومن السعادة.

توفيق الحكيم: «الصفقة»، الفصل الثاني، ص ١١٠.

٢) يرى «نيتشه» أن الأم تزوّد الصبي إلى حدّ ما بالنموذج الأنثوي.

(Voir: Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 94).

كرور الأيام. وما تبنّيها هذا النموذج إلاّ لرفع إحساسها بقيمة شخصيّتها، وفي هكذا وسط لا يقلّد إلا ما يشجّع ميلًا إلى القوة(١).

فتربية الأنثى في مجتمع تأتي لديه الذكريّة في المرتبة الأولى، تعقب عدم تكيّفها أول الأمر مع المحيط، أو ما يتعارض والهدف، الذي هيّأتها له الطبيعة(٢)، ثم تنمو في أعماقها الروح الصراعيّة لإثبات جدارتها في القوّة نتيجة إحساسها بالنقص وشعورها الغريزي بالخطر المحدق بها، فتسعى بعينين مسمّرتين في المستقبل، في نضال مضنٍ لإثبات شخصيّتها(٣)، مزوّدةً بما تكبت في عقلها الباطن من رغبات وعاطفة كره لأهلها(٤).

والمرأة من هؤلاء النساء في مسرح الحكيم بصنوفهنّ المختلفة، إذا لم تتوصّل للتعبير عمّا تريده بشكل واضح فإنها على الأقل مدركة لما تأباه في أعماق كيانها، فنراها في مسعاها ترفض أن تستمرّ أَمَةً أو حتى أسطورةً(٥)، ونلمحها في كل عمل تقوم به كأنها تؤكّد أهليّتها لتعيش كائنًا إنسانيًّا مساويًا للرجل في ميادينه كلها، قدرةً واطمئنانًا وتمتّعًا بالحياة.

وإذا انطلقنا من بعد إلى دورها في الأسرة والمجتمع كحاضنة ومدبّرة لطفلها ومصرّفة لأعمال المنزل، تبيّن لنا خطرها في طبع جيل وأمّة بتوجّهات نفسها الطامحة المتعطشة إلى القوة والغلبة.

فالطفل لا يتعلّم الطبيعة إلّا من خلال الإنسانية، وهو كالمعزول أساسًا عن مشهدها ولا يقاربها منفردًا، يرشد إليها وتسمّى له، فيدرك كلّ شيء عبر النظام الإنساني، ومن خلال هذا النظام يكوّن فكرةً من نفسه(٦) وعن الآخرين. ومن تكون أولى صفحات هذا النظام الإنساني غير المرأة، أمًّا وجدّةً وأختًا وجارةً وسواهنّ؟

ومتى علمنا أن المثل الأعلى للإنسان الفرد أي هدفه يتكوّن خلال الأشهر الأولى من

---

١) Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 93, 207.

٢) Ibid., p. 28.

وكل سلطة مفروضة عليها في هذا المجال لا بدّ أن تؤدي إلى عواقب وخيمة تترك أثرها في تطوّرها النفسي.

(Voir: Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 244.

٣) Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., pp. 22, 33.

٤) M. Cattier, op. cit., p. 126.

فالكائن الإنساني، برأي سوليفان Sullivan، مسيّر بهدفين: إشباع غرائزه وتأمين أمانه.

(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 159).

٥) A. Caussat, M. Lalliard, op. cit., p. 13.

٦) Alain, «Eléments de philosophie», cité par G. Berger, «Caractère et personnalité», collection S.U.P., P.U.F., N°8, France, 1971, p. 73.

حياته، فتبرز منه ملامح لدور مرتقب عبر انطباعات يجيب عنها الطفل بإحساسات الفرح أو الانزعاج، ثم يستمرّ لديه هذا الهدف محافظًا على خطّ سيره نفسه انتقالًا من الطفولة إلى مرحلة النضج(١)، لدرجة يمكننا معها التأكيد أن داخل كل طفل شيئًا من الرجل البالغ(٢)؛

عندئذ نلمّ بأن هذا المجتمع الذي في قلبه المرأة هو مروّض الإنسانيين حقًّا، وقد يعلّمهم تصرفات مختلفة، ولكنه دائمًا ينطلق من الحوافز(٣) والتعليلات ذاتها في ما يروّض، إن هي إلّا محاولة احتلال الزمن بكل ما أُوتوا من شوق إلى السيطرة، أمّ الوسائل للتمتّع بالحياة.

بهذا المعنى تصبح المرأة محافظةً للتراث الإنساني بشكل عام، والحكيمي بشكل خاص، وهو صفحات من القهر والأسى والتفاوت في المراتب بين الأفراد والطبقات، وهو طروس من الأحلام العاثرة، والاشتهاءات الدفينة، كما هو شيء من تلك الساعات المتثائبة من الانتظار الكبير على أعتاب المنازل وفي ما خفي من المخادع، للحظة أو مدة خارج إطار الرتيب المتردّد، تعيد إلى الحياة ما تشتاق، وإلى الأيام صفاءها وأمنها والسلام.

إنّ ما يميّز الإنسانيّة هو أنّ لها تاريخًا أو أنها هي التاريخ. وثمة تاريخ مُحدَث بسبب التأثير التدرّجي والمتواصل للأجيال الإنسانية بعضها في بعض(٤)، حتى ليمكننا أن نلحظ ماضي النوع ماثلًا في كلّ منّا(٥)، لذلك نستطيع أن نعمّم فنقول: إن كلَّ فرد هو نتاج المجتمع قبل أن يكون صانعه(٦)، وتاليًا هو الثمرة التي تحمل في طبيعة تكوّنها خصائص النوع.

عليه، ودون أن نغالي فنذهب مذهب المعتقد بالشخصية الأساسية الجامعة(٧) لقسمات خلقية واحدة لدى أفراد المجتمع الواحد، نستنتج أن بصمات المرأة كسبب وكنتاج لمجتمع ذكريّ الطابع والمنحى بيّنة واضحة في سلوكيّة أطفال البيئة المصرية، رجالها المستقبليّين.

فهذا الكائن الضعيف بل المستضعف مسكون بشعور مأساة(٨)، يبطن ثورةً على الحياة بشعارات الحق في الحياة نابعةً من عميق الإحساس بالدونيّة والخوف، وتنتقل عدواه إلى

---

١) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., pp. 12, 24.

٢) Ibid., p. 85.

٣) Philippe D'Iribarne, op. cit., p. 77.

٤) Jean Lacroix, op. cit., p. 34.

٥) Henri Gouhier, cité par Jean Lacroix, op. cit., p. 34.

٦) Espinas, cité par G. Dingemans, op. cit., p. 162.

٧) تعبير لعالم الإناسة رالف ليتون Ralph Linton، وهي قسمات برأيه مصدرها التربية خصوصًا.
(Voir: Gaston Berger, op. cit., p. 80).

٨) Cité par André Decouflé, «Sociologie des révolutions», P.U.F., Que sais-je? 1298, 1970, p. 36.

الأطفال[1] محتوًى تربويًا سلوكيًا باتجاه سيطرة، كمثل ما ينعكس الشعاع في المرآة ليصير ينبوعًا للشعاع. وهؤلاء، على تنوّع انتماءاتهم وطبقاتهم، واختلاف أوضاعهم وشخصياتهم يقون واحدًا، فلا يفقدهم التكاثر شبههم الأساسي[2].

إذًا.. الطبقات التي درسنا في الفصول السابقة تحضن إنسانًا واحدًا في النهاية لا فرق بينه في طبقة وبين مثيله في طبقة أخرى بسوى ضيق الأفق أو اتساعه أمام عينيه تحقيقًا للهدف المشترك المنشود، وهو القوة في سبيل السيطرة، المفترق الأساسي للذائذ، ولا تباين بينهما إلّا بدرجة الاستهلاك والتمتّع.

فأفرادها جميعًا مهما تكن رغائبهم وموضوعاتها فإنّما تغلّف شعورًا بمحبة الذات[3] تبعًا لهذا التوجه، ولا يقدّرون بالتالي إلاّ ما يتطلّبه هذا الهدف المنشود[4]، حتى لتبدو السعادة على استحالتها نعمةً لجميعهم[5]، وبدون هذه النعمة تتحتّم واجبًا كيانيًا إنسانيًا مرتبطًا بحقيقة الحياة.

وبهذا المعنى نلقى وعيًا طبقيًا واحدًا في الجوهر لدى الطبقات كلّها على الصعيد الوجودي، فكلّها ذات ميل مشترك في الشعور والنزعات والأفكار، خفيّها والمعلن، إلى تحقيق هذا الهدف الأساسي في الكينونة الإنسانية، ولكنه ميل متنامٍ انطلاقًا من حالة إقتصادية واجتماعية[6] كمثل ما يحصل في طبقة معيّنة. أوَتكون الطبقة غير جهود أفرادها ساعيةً منسابةً في مسارها المرسوم مجتمعةً كمثل القطرات في الجدول الواحد؟

ومن لم يقوَ في داخله هذا النزوع العفوي التلقائي يَعِه النظر إلى الآخر[7]، أو تنتقل إليه عدواه، متعلّمًا أن يطّرح الأخطاء[8]، متأثرًا من جاوره من البالغين، مدفوعًا بالضمير الخلقي أو

---

١) يقول فرويد ما معناه: إنه لمن الجيّد أيضًا أن نعلم بأنّ كل ما نفترضه منسيًا ليس كذلك.
(Voir: Freud, «psychopathologie de la vie quotidienne», P.B.P., 1776, pp. 291-292).

٢) Voir: Gaston Berger, op. cit., pp. 8, 17.

٣) Paul Ricoeur, op. cit., p. 72.

٤) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 45.

٥) Louis Pauwels, «Lettre ouverte aux gens heureux et qui ont bien raison de l'être», Albin Michel, éd. 1971 - Cité par Alexandre Beaujour, op. cit., pp. 33-34.

٦) Goldmann, op. cit., p. 26.

٧) A. Adler, «Connaissance de l'homme», op. cit., p. 141.

٨) Ibid., p. 208.
ومفهوم الخطإ هنا يطول كل ما يعتاق تحقيق هدف السعادة المنشودة.

المثل الأعلى الاجتماعي المتكوّن لديه منذ الطفولة لتحقيق انتشاره في هذه الحياة[١].

وإذ تصبح السعادة ومعها السيطرة التي هي الطريق اليها هما مآل الناس جميعًا[٢] أفرادًا وطبقات، أفيمكننا عندها أن نردّد مع سارتر Sartre: لا سماء من بعد ولا جحيم، ولا شيء غير الأرض[٣] تتأكد من خلالها إنسانية الإنسان؟!

وكيفما دار الأمر فإن مفتاح السعادة، برأينا، في يد هذه المرأة، لأنها وهي البعيدة القريبة تمثّل الحالة اليوميّة للاغتراب الإنساني نهجرها أجنّةً مواليد، لتجذبنا إليها من بعد عشّاقًا وأزواجًا، وبحدب منها، إن أحسنّا الصنيع، فحرّرناها من عقد الخوف والدونيّة وهواجس الزمن الغامض المستغلق، تحرّرنا بدورها، وتقودنا من جديد بمجتمعاتنا أفرادًا وطبقات إلى سعادة نبحث عنها دون جدوى، مع أنها موجودة، ولو لم تكن كذلك لما كان بحثُنا[٤].

حقًّا.. إنها المرأة. فتّش عن المرأة. طرحت إنسانها خارج الأسوار، وبدونها متحرّرةً صافيةً سعيدةً[٥] لا لقيا لفردوسه المفقود ولا عودة له إلى الداخل.

* * *

١) الضمير الخلقي لفرويد هو الأنا المثالي Surmoi أي بقيّة الدفاعات والممنوعات المتكوّنة في الطفولة بوجه خاص بتأثير من الوسط العائلي وخصوصًا من الأب.

(voir: Henri Baruk, op. cit., p. 61).

٢) إن السيطرة الحقيقية على جزء تافه من العالم يمنح الإنسان إحساسًا وهميًّا بالسيادة على العالم بأسره:

(Voir: Philippe D'Iribarne, op. cit., p. 28).

٣) «Plus de ciel, plus d'Enfer, rien que la terre», «Le Diable et le Bon Dieu», cité par A. Caussat et M. Lalliard, op. cit., p. 9.

٤) مستوحاة من كلام إله «باسكال»: ما كنتَ لتبحث عنّي لو لم تجدني.

Cité par Jean Lacroix, op. cit., p. 47.

٥) لسنا هنا بصدد دعوة إلى التساوي بين الجنسين، فيصيبنا بالعصاب، نحن أيضًا، إيهام «أدلر»، نتيجة نشأتنا الشرقية القاسية بموانعها الاجتماعية والخلقية.

(Voir: Adler, «Le tempérament nerveux», op. cit., p. 181).

خاتمة..

بهذا الحصاد والجنى نقف بباب خاتمة لكتابنا «النزوع الطبقي في مسرحيات توفيق الحكيم».

وقد حاولنا، مدّة فصول أربعة وجهد القدرة، أن نستبعد نافل التشعّبات، وندنيَ الواضح من كل مرتكز وافي الدلالة على الجانب الأبرز في موضوع الطبقة وإنسانها.. فبان لنا التالي:

– نشدان السعادة هو الاهتمام الأوّل للطبقة البورجوازيّة، يرومها إنسانها، كما غيره من الإنسانيّين، ولكن بإحساس من عميق كيانه مشوب بالحذر والخوف من غياب مداهم لبهاء الحاضر، أو اهتزاز في صورة مستقبل، والخشية من ضياع فرصة التواصل في صناعته الحياة مستجيبةً لرغباته.

– وتوق إلى التراقي على كلّ صعيد في الطبقة المتوسطة:

يستحثُّ إنسانها، الموظف خصوصًا، لامتلاك وسائل تحقّق له التقدّم النوعيّ في الزمن والمكان، فيشبع نزعةً غريزيةً فيه إلى اللذة والسعادة، تذكيها عدوى التشبّه بمن يفوقه حظًا واقتدارًا، أي بالمثل الأعلى الاجتماعي الجاهز أمام عينيه في البورجوازية، ساسةً وأغنياء؛

أو يميّزها، في فئة المتجدّدين خصوصًا، بسخط عام ورفض إجمالي يحيلاننا على إيماءات مهموسة أو مجهورة بحالات انتفاضات مستقبليّة تتهيّأ خلف سجف الأيام.

– ورفضٌ من مثله في العالم الثالث يتضمّن اشتياقات إلى التغيير دونما تخصيص، ويحفّز إنسانه للانطلاق في مسعاه، هنا أيضًا، طرازٌ أعلى اجتماعي يصبو إليه وتهيّئه له الطبقة المتقدّمة ليبني نمط عيشه على أساسه عندما تسمح له بذلك ظروفه الماديّة.

– واستمرارية لهذه الأشواق والرغبات في القدرة والنجاح والتقليد والتغيير واللذة خصوصًا عبر مؤثّرين:

مؤثر نابع من الكينونة الإنسانية نفسها في أبعادها الفيزيولوجية والجسدية والنفسية معًا، باعتباره «آكلًا كلّ شيء» omnivore[١] فتحضن هذه الكينونة مطامح السيطرة على قرينه وافتقاره في الوقت نفسه إلى مساعدته وإلى أن يكون محبوبًا لديه، فتتداخل المصالح وتتشابك الإرادات والرغبات؛

---

١) G. Dingemans, op. cit., pp. 316-317.

ومؤثّر من المرأة، الأم خصوصًا، ومن الحضارة. فالأولى شجرةٌ تظلّل التراث الإنساني بشكل عام، فترتجل الثمرةَ – الطفلَ فوق غصنها على صورتها ومثالها[١]، وهي من نعلم ونعي ونبصر في مجتمعاتنا الشرقيّة، والثانية تختزن هذا التراث، شاحذةً في الإنسان، كلّ إنسان، صبوة التكامل المادي والمعنوي إذ تصنع له الحلم[٢]، فيشهد ويرى ما يسرّبه إليه الكتاب، حافظُ الفكر وأنماط السلوك الإنساني لدى مشاركيه حدث الحياة، ناهيك بالوسائل السمعيّة والبصريّة المقلّصة للعفويّة والارتجال، مفسحةً في المجال للتقليد والمحاكاة إثباتًا للوجود.

إذًا.. كل إنسان من هؤلاء على اختلاف طبقاتهم ونزعاتهم هو نفسه وهو آخر في آن، فتتغيّر هويّته باستمرار تبعًا للمرايا التي تقدّم إليه[٣] مستعارةً من المحيط. فخلف كل نزوع، ووراء كل تصرّف، هناك دخيلة وهناك قلب يقتضي أن يسبر، ولا يجوز أن نحكم على الإنسانيين فعلَنا من نظرة أولى مع مطلق لوحة أو صورة[٤].

ولعلّنا، متى نظرنا إلى هذه الناحية الهامة من الحياة الإنسانية، ووعينا طابع الهرولة الدائمة المرافقة للسعي الحياتي عند كل امرئ، ذكرًا وأنثى، مدّة العمر، وشعرنا بالضواغط المحيطة به على أنواعها المختلفة وهو متروك على رصيف هذه الدنيا، عندئذ أمكننا أن نتأكد من حتميّة الحريّة كمبدإ حياتي مرادف لمعنى الوجود نفسه، وكذلك تيقنًّا من التعس الإنساني بسبب هذه الحريّة التي حُكِمَ عليه بها[٥].

وعليه نرى أن أشخاص الحكيم جميعًا إنّما ينطلقون من وجع ما في الإنسان أو الأمة، من «تعقيدات الأشياء الإنسانية»[٦] وشعورهم بالضعف حيال شقاء أو تعثّر أوضاعهم النفسيّة قبل

---

١) يرى «ديدرو» (Denis Diderot: écrivain et philosophe français, 1713-1784)
أن لكل جنس ترنيمه. فالذي للرجل ليس له لا الرقة ولا الحساسية التي للمرأة. فأحدهما يبدو دائمًا آمرًا مخاشنًا، والآخر متشكيًا متوسّلًا.
(Cité par G. Berger, op. cit., p. 41).

٢) يرى «مولز» أن التقنيات الحديثة للإعلام تسهم في تعطيل الإدراك لدى المواطن الحديث، وتحيله إلى مجرّد متفرّج مسالم.
(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 588).

٣) تعبير لبرنار دور.
(Voir: Bernard Dort, op. cit., p. 118).

٤) La Bruyère, cité par G. Berger, op. cit., pp. 15-16).

٥) يقول سارتر: الإنسان محكوم عليه بأن يكون حرًّا.
(Voir: «Le théâtre», op. cit., p. 185).
ونراها حريّة تواكب كل حركة ونسم في الجسد الإنساني، كترجمة في المدى لمتطلّبات ولدت معه.

٦) تعبير مستعار ممّا قيل في بعض فكاهة بيراندلو.
(Voir: G. Bosetti, op. cit., p. 227).

الاجتماعية فنبصرهم ساعين، كلّ في مفرده، وضمن شروطه ووسائله، لابتناء عالم آخر قرب «العالم الرسميّ[١]»، وحياةٍ أخرى، فتتكرّس بذلك ثنائيّة في عالمهم.

ومن نتيجة هذا الخواء في فناء النفس لدى كلّ من هؤلاء، والصدع بين المقتنى والمشتهى، أننا لم نشاهد الواحد منهم يحيا بكامله في حاضره، ففي إيديولوجيّة الأنا المثالي لكلّ منهم يستمرّ الماضي حيًّا، وتقاليد العرق والشعب التي لا تستسلم إلّا ببطء لتأثيرات الحاضر وللتغيّرات[٢].

وهذا الأنا المثالي أيكون غير ذاك العطش الهائل إلى التلذّذ بالحياة، وانتهاب مباهجها قبل الرحيل؟[٣].

بهذا المعنى نفهم ما رمى إليه «أوغست كونت» A. Comte من أنّ التحليل الاقتصادي والصناعي للمجتمع لا تكتمل إيجابيّته إن أسقطنا دراسة هذا المجتمع من النواحي العقلية والخلقية والسياسية في الماضي والحاضر على حدّ سواء[٤]، وكذلك نكون بهذا المنحى قد أعدنا آثار توفيق الحكيم إلى مكان لها في مجمل التطوّر التاريخي للإنسان، وأرجعناها إلى قلب الحياة الاجتماعية، بغية استخلاص معانيها الموضوعية[٥].

ونجدنا، بعد خروجنا من مسرح الحكيم هذا، كأنّما قد أُخذنا جانبًا وقيلت لنا أشياء[٦]، ولكنها أشياء قد نختلف في شأنها، والمسرح الجيّد لا يوحّد جمهوره بل يقسمه[٧]، وإذ نحسب أننا قد قلنا كلّ شيء، في رائعة من الروائع، نجد لديها شيئًا تقوله لنا من جديد[٨]، وما الصعوبة إلّا في القول: فأن نترجم الحقيقة الإنسانية إلى كلمات يعني اختصارها في إطار

---

١) تعبير لميخائيل باختين.
(Voir: M. Bakhtine, op. cit., p. 13).

٢) Freud: «Nouvelles conférences», cité par R. Osborn, op. cit., pp. 113-114.

٣) يقول ليوناردو دافنشي (Léonard de Vinci: peintre, sculpteur, ingénieur italien, 1452-1519): عندما ينتظر الإنسان بلهفة فرحة النهار الجديد والربيع الجديد والعام الجديد، لا يشك لحظة في أنه بهذا الشكل إنما يتوق إلى موته بالذات.
(Cité par M. Bakhtine, op. cit., pp. 59-60).
ويرى دارسون أن المصريّين إنما صنعوا ليعيشوا في راحة وسلام على الرغم من الوسط الجغرافي والمناخي غير الملائم.
(Voir: G. Dingemans, op. cit., p. 191).

٤) Cité par Jean Lacroix, op. cit., p. 35.

٥) Goldmann, op. cit., p. 17.

٦) Henri Gouhier, «L'essence du théâtre», op. cit., p. 220.

٧) Brecht, cité par Bernard Dort, op. cit., p. 374.

٨) Henri Gouhier, op. cit., p. 73.

شكل يقتلها، ولذلك تبدو صعوبة القول معادلةً لصعوبة الوجود[١]؛

لهذه الأسباب نجدنا دوامًا عند باب الحقيقة وليس في محرابها. فأعظم المناهج النقديّة تبدو «كالبارومتر» في أحايين كثيرة: يسجّل بالطريقة عينها كلّ التقلّبات في الطقس بغضّ النظر عن أسبابها[٢].

وحيال هذه الصعوبة في أحكام نهائية على دوافع الشخوص وسلوكيّتهم أو ردّات أفعالهم، وانطلاقًا ممّا عاينّا في ساح المسرح الحكيمي من تشابك المصالح وتداخل الغايات، يجبهنا استفهام نرسم بواسطته الأفق الأخير في متن هذه الخاتمة:

هل مسرح توفيق الحكيم يخطّط لمجيء قوىً تغييريّة في مجالات السياسة المصرية خصوصًا والفكر الشرقي عمومًا؟

لا شك في أن المسرح ولد لتمجيد الآلهة وإسعاد الإنسانيين، ولئن انقطع في عصورنا عن غاياته الدينيّة، فإنّه لا يزال على ثباته في إمتاع الناس. فبعد تغييب اللّه يبقى الإنسان واهتمامات المجتمع المعاصر، ومن ضمنها العدالة والتآخي وحبّ السلام واحترام الحريّة، وهي أركان العقائد الجديدة في مستحدثات حضارتنا[٣].

وهو مسرح يعبّر عن رغبة دافعة لإتقان القوة الخالقة التي في الكاتب، فيمثّل «الجهد الكافر»[٤] في الإنسان ليصبح على صورة ربّه، وبذلك يحكي بؤس المسرح عظمةً فيه: فلمحاكاة القدرة في الخالق، يضطر كاتبه إلى تقليد الكذب في المخلوق.

إذًا.. التقليد منطلق أوّل[٥]، للحكيم ولسواه من المسرحيّين، ولكنّ نقطة الوصول تبقى الأهمّ وما يجري بين بداية ونهاية وهو هذا الخلقُ لعالم جديد يتداخل فيه أصل وفرع، وتغيب صورة في طيّاتٍ منسوخةٍ عنه[٦].

---

١) رأي لبيراندلو. Cité par G. Bosetti, op. cit., pp. 235-236.

٢) قول لبرنار دور. Bernard Dort, op. cit., pp. 320-321.

٣) Henri Gouhier: «L'oeuvre théâtrale», op. cit., pp. 215-216.
«L'essence du théâtre», op. cit., p. 188.

٤) H. Gouhier: «L'essence du théâtre», op. cit., pp. 230-231.

٥) H. Gouhier: «L'oeuvre théâtrale», op. cit., p. 37.

٦) بهذا المعنى يصبح العمل الفني حقيقةً جديدةً تضاف إلى الكون، ويغدو الفنان إحدى القوى الخالقة للطبيعة بإيجاده كائنات إنسانيّة يتعرّف إليها الآخرون.

Etienne Gilson, «Art et métaphysique» dans «Revue de métaphysique et de morale», 1916, pp. 253-254, cité par H. Gouhier, «L'oeuvre théâtrale», op. cit., p. 28.

وبذلك يتوضّح أن كاتب المسرح هو البطل الأول لمسرحه. لأنه يؤدي دورًا هو دور الخالق، وتاليًا نفهم ما يرمي إليه «أوجين يونسكو» Eugène Ionesco بقوله: المضحك والمأساوي من نوع واحد، فلا شيء يؤخذ نهائيًا على محمل الجد، ولا شيء على محمل العبث والخفّة[١].

وما الذي يبقى؟ هل نخرج من المسرح، كلّ مسرح، بغير حصاد فكريّ أو خلقيّ أو سياسيّ أو سواه؟

في الحقيقة.. يغلق الستار ويبقى المتفرّج في زحمة أطياف وأصداء يختزنها في وعيه وهو خارج، ثمّ ينفرد بها ليشذّب نواتئها فتُصنع على هواه، كمثل من يتطلّع في مرآة. ولعلّ في هذه الفرضيّة سببًا لمغالاة وتزيّد بعض الباحثين دارسي أدب الحكيم، لدرجة وصمه بالبرجعاجيّة والانهزاميّة وأقلّه بالروح المحافظة[٢].

فالكاتب المسرحي يعطي ويثير أفكارًا، ولا يجعلنا نأخذ الكلّ على أنه تجسيد لأفكاره[٣]، والفن ليس لطبقة دون أخرى، ولو عبّر بطريقة لا شعوريّة عن تطلّعات إحداها[٤]، وأعمال الأدباء لم تصنع على شرفنا وحبًّا بذواتنا، كما لم يخلق الكون على شرفنا وحبًّا بنا[٥].

نقول ذلك، وفي يقيننا أنه من واجب المثقّف، نتيجة وعيه الحركة الحديثة للتاريخ، أن يحرّض الشعب ويخطو خطوةً أمامه[٦]، ومع علمنا بأن لغته تستخرج الحقيقة من «وحل اليوميّ» ويحوّلها إلى صور[٧]، وأن كلماته هي مسدّسات محشوّة[٨]، وإذا تكلّم فإنّه يطلق

---

١) Eugène Ionesco, cité par «Le théâtre», op. cit., p. 129.
ونرى أنه يجب النظر إلى حدث الضحك «على أنه شيء حيّ»، بمعنى أنه يجب الابتعاد عن افتراضه ملازمًا لموضوعات واجبة، إنه «وجهة نظر» حيال النشاط الإنساني، رهن بعقليّة الضاحك كما بعقليّة الشخص المضحوك عليه، إنّ كلّ شيء يمكن أن يكون مضحكًا أو باعثًا للأسى تبعًا للجديّة في النظرة إليه أو عدمها.
Bergson: op. cit., p. 1.
François Germain: «L'Art de commenter une comédie», Foucher, p. 8.

٢) غالي شكري: «ثورة المعتزل»، ص ٥٨.

٣) Brecht, cité par Bernard Dort, op. cit., p. 101.

٤) Henri Gouhier, «L'essence du théâtre», op. cit., p. 180.

٥) Alexandre Beaujour, op. cit., p. 80.

٦) Gabriel Celaya (écrivain et poète espagnol) «De la responsabilité de l'intellectuel devant les problèmes du monde sous-développé», cité par Alexandre Beaujour, op. cit., p. 74.

٧) Jean Genet: (écrivain français, 1910-1986) cité par Michel Corvin, op. cit., p. 69.

٨) تعبير لبريس باران (Brice-Parain philosophe et linguiste, 1897-1976)
Cité par Alexandre Beaujour, op. cit., pp. 18-19.

مصوّبًا إلى أهداف، وليس اتفاقًا كطفل مغمض العينين ولمجرد التمتّع بصوت الانفجار[١].

إذًا.. توفيق الحكيم شاهد على عصر وعلى إنسان، يلتقط بالعين والإحساس والوعي همسات أمّة وتمتمات مواطنين يعبرون الزمن، ويختزن فوق خشبة مسرحه وزواياه أنين الناس وأفراحهم، طمأنينتهم والقلق، تساميهم والجقارة، وكلّها من مصدر واحد، بل من حقيقة واحدة لشعب يبحث عن توازنه الأصلي في انقطاع من التاريخ.

ونحن حيال أدبه، لا ندّعي اكتشافًا لبراعم ثورة تتحضّر في الخفاء، أو لقاء تيّار محافظ يبتغي استمرار خط وتواصل نظرة إلى الحياة السياسيّة، إنْ هو إلّا تسجيل أمين لمجريات الأحداث وانفعالات الناس بها، فنصغي عبر المواقف واصطراع الحيوات، تآلفًا واختلافًا، إلى «نشيد عميق»[٢] من حياة محسوسة لشعب في غليان داخلي بحثًا عن شيء يفتقده، ويرومه خلف أبواب الانتظار، والمؤجّل من كل قرار.

ولئن وقعنا لدى بعض الشرائح الاجتماعية في مسرح الحكيم على جذوة غضب مكظوم وشرارات نقمة ورفض أو تهيّؤ لانتفاض وانقضاض، فإننا لنراها مظاهر لثورات عفوية[٣]، كسورة الانفعالات المداهمة التي سرعان ما يخبو أوارها وتستكنّ بتأثير من بسطة عيش وابتسام أيّام.

ولا نسمّي هذا ثورةً، خصوصًا أن المذاهب الثوروية غير مفهومة بالمعنى ذاته لدى الأفراد والشرائح هذه، فالآراء فيهم وفيها توازي عدد الرؤوس[٤]، وكلّها يعرض إصلاحات ومخططات تناسبه. ولا ثورة حقيقيةً وناجحةً إلاّ حيث يكون من الأهداف المعلنة انقلابٌ على نظام إجتماعي وخلقي وعقلي[٥] معيّن، ولا ثورة إلاّ متى كانت كاملةً، كليّةً، شاملةً ومطلقةً[٦]، أي تخطّيًا في العمق وبحثًا عن ينابيع أكثر إيغالاً واقترابًا من الكمال.

وعلى عكس ما يعتقد بأن الفقر والبؤس والألم تفسّر الثورات الحاصلة وتصنعها في العالم، نرى أن الثورة تفترض هدفًا وتصوّرًا للحريّة التي تسمح على الأقل بالتعرّف على

---

١) Jean-Paul Sartre, Situations, II, «Qu'est-ce que la littérature?», Gallimard, cité par A. Beaujour, op. cit., pp. 18 - 19.

٢) تعبير لأندريه دوكوفليه. (Voir: André Decoufé, op. cit., p. 90)

٣) هي ثورة بألف رأس، صاخبة، متقلّبة، عنيفة ومزاجيّة.
François Fejtő, «Budapest», 1956, cité par André Decouflé, op. cit., p. 77.

٤) A. Joussain, op. cit., p. 95.

٥) André Decouflé, op. cit., pp. 33-34.

٦) Charles Péguy: «Cahiers de la Quinzaine», cité par A. Decouflé, loc. cit.

الشقاء[1]. وبهذا المعنى نفهم ما رمى إليه «شارل بيغي» Charles Péguy في قوله: البائس لا يرى العالم كما يراه عالم الإجتماع، فهو في بؤسه، والبؤس هو حياته كلّها، وهو الاختراق الشامل للحياة بواسطةِ الموت[2].

وقد نذهب مذهب القائلين بأن فقراء المجتمعات الغنيّة يتميّزون بشعور عميق مستسلم للقدر، وبالعجز والتبعيّة والدونيّة[3]، فيخضعون للدولة لانّ حسابًا عقليًا يبيّن لهم أنّ ما يربحونه يفوق الخسارة، ويقبلون أوامر النظام متخذين كمقياس المسرّات التي يبحثون عنها في الحياة[4].

ومن يشهد للبؤس إذًا؟ ومن يُعلي الصوت؟

أصحاب الخيال[5]. إنهم الأدباء، يهبون المضطَّهد روحًا ويمنحون أصواتهم الى صمتِه المتألم.

إن توفيق الحكيم هو هذه الشهادة في مصر والشرق للبؤس الانسانيّ. وهو بؤس يتخطى الطبقيّة أحيانًا الى نوع من الاعاقة في الكائن نفسه، ذاك المحكوم بالنزوع في عبودية للحياة ولعطشٍ فطريّ فيه. وهو بؤس يُمِضّه الجهلُ إذ يولد، يترعرع ويموت في ساحِ المظالم، فتُتمّم التربيةُ المتعسّفة قهرًا من مثلها، وتتوارث الأجيال عيوبًا نفسيّة تتحوّر في مداها الاجتماعي لتصبحَ مظالم على مستوى السياسة والاخلاق، ولتنعكس هذه بدورها مضاعِفَةً الخطأ الاول في ما يشبه الحلقة المقفلة داخلَ مختبر وسيع.

ولكنها شهادة بغير عنف، وبراءةٌ بغير ضجيج، هادئة في «نظرة غير صراعية الى الحياة[6]، ولا برجعاجيّة برأينا[7]، إذ ليس من مهمّات الأدباء العظام التأثيرُ «مباشرة في كتل

---

١) André Decouflé, op. cit., p. 20.

٢) Charles Péguy (écrivain français, 1873 - 1914), cité par A. Decouflé, Ibid., p. 28.

٣) O. Lewis, «La culture de pauvreté», Economie et Humanisme, Mai-Juin 1967, cité par Philippe d'Iribarne, op. cit., p. 73.

٤) Professeur Laski, cité par R. Osborn, op. cit., pp. 152-153.

ويقول فؤاد مطر في معرض شرحه آراء بالجامان كونستان (Benjamin constant, 1767-1830): المجتمعات تعرف الثورات عندما يتخطى تطوّر الرأي إطار البنى السياسيّة لشعب معيّن.

Voir: Fouad Matar, op. cit., p. 211.

٥) A. Caussat, M. Lalliard, op. cit., p. 7.

٦) تعبير لمحمود أمين العالم.

راجع كتابه: «توفيق الحكيم المفكر والفنّان»، ص ٧٨.

٧) يرى «غالي شكري» أن «البرج عاجي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم، لأنها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن..». (راجع كتابه: «ثورة المعتزل»، ص ٦٢).

الجماهير» فعلَ الصحافي والسياسي، فدورهم الأول ينحصر في توجيه لقادتها ليضعوا أفكاره موضع التنفيذ والعمل[١]، فيبقى التزامهم جزءًا من كياناتهم، فيلتزم الواحد منهم ولا يشعر بأنه ملتزم استبعادًا لكل خيانة على مستوى الحقيقة المجرّدة، ويلتزم «كمثل حمام زاجل، ينقل رسالة وهو حرّ طائر، لا يشعر بقيد في ساقه، ولا بغلّ في جناحه»[٢].

فالشجرة أهمّ من الثمرة لأنّها لمواسم، كما الإنسان أعظم من كلّ قانون يسيّره، وكلّ من يقلب نظامًا قصد الفوز بالحرية، فإنه لن يفوز بأكثر من النظام نفسه، وليس كمثل العمل الهادئ والتؤدّة أصالة وبقاء في حركة التاريخ.

نقول ذلك وفي يقيننا أن الآداب العالمية لم تحترم يومًا فنّانًا أو أديبًا لأنه مصلح، و «لكنها قد تحترم المصلح إذا كان أديبًا أو فنانًا، ولعلّ أبرز مثل لذلك هو إبسن»[٣]، فقد مات المصلح فيه وبقي الفنّان.

وإذا كان لنا من كلمة أخيرة نقولها في هذا المجال فهي أن توفيق الحكيم «عبقريّة أمّ»[٤] أمدّت بنسغها عطاءات الكتّاب الكبار في مصر والشرق[٥]، ووعت أننا «مقبلون غدًا على

---

١) من رأي للحكيم نفسه.
راجع كتابه: «فن الأدب» ص ٣١٥.

٢) توفيق الحكيم: «فن الأدب»، ص ٣١١.
وله آراء كثيرة حول هذا الموضوع:
المصدر نفسه: ص ٣٢٢ - ٣٢٣.
وأهمها ما جاء في «عصا الحكيم»: «أعتقد أن أسمى رسالة للأديب والمفكر والفنان ليست في توجيه الرأي العام بل في خلق الرأي العام».
توفيق الحكيم: «عصا الحكيم» (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣، ص ٤١؛
وما جاء في «تحت شمس الفكر»: «كلّا لا ينبغي أن نملي على الفن اتجاهًا بعينه، ولا يجوز لنا أن نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة، أو رداء الإصلاح الوقور.. إلاّ أن يشاء هو ويرضى.. ولقد أصاب «أندريه جيد» إذ قال: «إن الفن لا ينبغي له أن يثبت شيئًا، ولا أن ينفيَ شيئًا.. إن الفن العالي ليس أداةً للجدل... إن الفنان ليس مصلحًا، ولكنه هو صانع المصلح».
توفيق الحكيم: «تحت شمس الفكر»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ص ١٠١.

٣) توفيق الحكيم: «تحت شمس الفكر»، من ردّ على «أحمد أمين»، ص ٩٩.

٤) تعبير لـ«شاتوبريان» (François René Chateaubriand: écrivain français, 1768-1848).
Cité par M. Bakhtine, op. cit., p. 128.

٥) في معرض تأثّر الكتّاب بأدب توفيق الحكيم، يرى كمال الملاّخ أن لـ«عودة الروح» أصداء واضحة في أدب «نجيب محفوظ»، وأن لـ«الرباط المقدّس» بالغ الأثر في أدب «إحسان عبد القدوس»، ويلحظ «نقولا سعادة» تأثيرًا لـ«يوميات نائب في الأرياف» في إنتاج «عبد الرحمن الشرقاوي».
راجع: «الحكيم.. بخيلاً»، ص ٩٠.
Nicolas Saadé, op. cit., pp. 46, 56.

ثورات في الشعوب وانقلابات في المبادئ وتطوّرات في الأفكار». فاستسلمت للأحداث تفعل فعلها، وللأشياء تتغيّر و «تتبدّل طبقًا لناموس الوجود... فما نحن إلّا بعض هذه الأشياء»[1]، فأصعد الجماعات الإنسانية على المسرح الاجتماعي مطالبةً بحقّها في حصّة السعادة، راسمًا «بتأمّله الجالس» لغد الإنسان الشرقي زمنًا من «الفكر الراكض»[2] عبر تحوّلات جذريّة في حياة الإنسان الواقف على أعتاب نفسه باحثًا عن حقيقتها، وفي حياة الأمة المنتظرة لليقظات الكبر على أبواب التاريخ.

* * *

١) توفيق الحكيم: «فن الأدب»، ص ١٨٠.

٢) تعبيران لتوفيق الحكيم.

توفيق الحكيم: «ثورة الشباب – الوطن العربي»، (مركز الطباعة الحديثة)، لبنان، ص ٦٠.

ثبوت وفهارس..

١ - ثبت بمسرحيّات توفيق الحكيم (وفق الترتيب الألفبائي).

٢ - ثبت تاريخي بالمصادر (وفق الترتيب الألفبائي)

٣ - ثبت بالمسرحيّات، موضوع الكتاب (وفق الترتيب الألفبائي)
يشمل رأيًا موجزًا يضيء مغزاها، واقعًا ومرتجى.

٤ - ثبت بالمسرحيّات، موضوع الكتاب.
يشمل أسماء الأشخاص الرئيسيّين، مع ضوء على أوضاعهم وخصالهم.

٥ - ثبت بالواقع الاجتماعي والمهني
للأشخاص الرئيسيّين في المسرحيّات، موضوع الكتاب.

٦ - فهرس الأعلام.

٧ - ثبت بالمصادر والمراجع.

١ - ثبت بمسرحيّات توفيق الحكيم

(وفق الترتيب الألفبائي)

توضيح:

توكأت في تحقيق هذا الثبت على المصادر، كتب الحكيم نفسها، واستضأت بالصفحات التي صدّرت بها هذه الكتب في صفحاتها المختلفة. وكانت لي نظرة على كتاب «توفيق الحكيم» في القسم الذي حقّقه الدكتور «إسماعيل أدهم». (دار سعد مصر للطباعة والنشر، ١٩٤٥)، وعلى كتاب «معجم المسرحيّات العربيّة والمعرّبة، ١٨٤٨ - ١٩٧٥» ليوسف أسعد داغر، (منشورات وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقية، ١٩٧٨)، فأكملت ما فيهما من هنات واستكملت ما ينقصني من شتات.

١ - **إحتفال أبو سنبل** : صدرت مع مسرحيّتي «الدنيا رواية هزليّة»، و «لزوم ما لا يلزم»، في كتاب «الدنيا رواية هزليّة»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٤.

٢ - **أريد أن أقتل** : فصل واحد، من وحي الطبائع البشرية، نشرت في «مسرح المجتمع»، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجيّة (ص: ٣٥ - ٦١).

٣ - **أريد هذا الرجل** : فصل واحد، من وحي حرّية المرأة، نشرت في «مسرح المجتمع»، (ص: ٢٣٥ - ٢٥١).

٤ - **أشواك السلام** : كتبت سنة ١٩٥٧، في أربعة فصول.

٥ - **أصحاب السعادة الزوجيّة** : فصل واحد، من وحي الحياة الزوجيّة، نشرت في «مسرح المجتمع»، (ص: ٨٥ - ١٠٥).

٦ - **أعمال حرّة** : فصل واحد، من وحي الادارة الحكومية، وردت بعنوان «آمال حرّة» في «معجم المسرحيّات العربية»، نشرت في «مسرح المجتمع»، ع. س. (ص: ٣٦٣ - ٣٨٥).

٧ - **أغنية الموت** : فصل واحد، من وحي العادات الريفيّة، نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ٧٦٣ - ٧٨٧).

٨ - **أمام شباك التذاكر** : فصل واحد، كتبها بالفرنسية في باريس سنة ١٩٢٦، من وحي

«إيمّا دوران» (راجع كتابيه: عصفور من الشرق، ص ٥١، وثورة الشباب، ص ١٥٤ - ١٥٥) عرّبها أحمد الصاوي محمد سنة ١٩٣٥، ونشرها في «مجلّتي»، المجلّد الأول، الجزء الخامس - شباط فبراير ١٩٣٥. نشرت في مجموعة «مسرحيّات الحكيم»، الجزء الثاني، وفي «المسرح المنوّع»، (مكتبة الآداب، المطبعة النموذجيّة)، (ص: ٨٠٣ - ٨١٢).

٩ - أمينوسا : أوبرا من أعماله المسرحيّة الأولى تعود الى سنة ١٩٢٢ (راجع «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، (دار المعارف بمصر)، ١٩٧٥، (ص: ١٠)، نظم بعضها متأثرًا بمجموعة مسرحيّات للشاعر الفرنسي الفريد دو موسيه وخصوصًا كارموزين، ولكنه انصرف عنها ولم يتمّها (راجع كتابه «حياتي»، ص: ٢٢٦).

١٠ - أهل القمر :٢٧ حزيران - يونيو ١٩٦٩، وهي مسرحيّة لم يتمّها. (راجع كمال الملّاخ، الحكيم بخيلاً)، (ص: ٣٦١).

١١ - أهل الكهف : أربعة فصول. بدأ كتابتها في سنة ١٩٢٨ (راجع كتاب «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، ص: ٢٦ - و«توفيق الحكيم» لاسماعيل أدهم وابراهيم ناجي، ص: ٩٥). نشرت في القاهرة بمطبعة مصر سنة ١٩٣٣، وبمطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٣ ثم بواسطة لجنة التأليف والنشر سنة ١٩٤٠، وبمطبعة التوكّل سنة ١٩٤٥، والمطبعة النموذجيّة سنة ١٩٤٨، (ودار الكتاب اللبناني)، بيروت، سنة ١٩٧٣.

١٢ - الأيدي الناعمة : كتبت سنة ١٩٥٤ في أربعة فصول. مثّلت على المسرح القومي عام ١٩٥٥، من إخراج يوسف وهبي، وبطولة فاخر فاخر. أخرجت في السينما، بطولة يوسف وهبي وأحمد مظهر وصباح، وعرض الفيلم في مؤتمر برلين السينمائي (راجع «الحكيم.. بخيلا» للملّاخ ص: ٢٢٢ و ٣٠٣)، نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٢٤٩ - ٣٥٠).

١٣ - إيزيس : كتبت سنة ١٩٥٥ في ثلاثة فصول ونشرتها مكتبة الآداب، القاهرة، عرضت في موسم ١٩٥٦ - ١٩٥٧، إخراج نبيل الالفي وبطولة أمينة رزق. نشرت في دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨. ذكرها الحكيم في كتابه «الرباط المقدّس» في فصل «رسائل الى طيفها» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣. (ص: ٧٢).

١٤ - بجماليون : كتبت سنة ١٩٤٢ في أربعة فصول. نشرت في مطبعة التوكّل ١٩٤٢ و ١٩٤٤. مثّلت في مسرح توفيق الحكيم، موسم عام ١٩٦٤، إخراج نبيل الألفي وبطولة زهرة العلا، تمثيل: حسين الشربيني، عزت العلايلي، أزياء وديكور: صلاح عبد الكريم. (راجع: «الحكيم.. بخيلاً»، ص: ٣٢٥).

١٥ - براكسا أو مشكلة الحكم : كوميديا مستوحاة من أرستوفان حول حكم النساء اليونانيات كتبها على مرحلتين: أصدرها في ثلاثة فصول عام ١٩٣٩، القاهرة، مطبعة التوكّل، ثم عاد فأصدرها في ستة فصول عام ١٩٦٠. ويقول محمود أمين العالم: إن الحكيم سبق أن نشر هذه الفصول الستة مترجمة الى الفرنسية عام ١٩٥٤. (راجع كتابه «توفيق الحكيم المفكر والفنان»، (دار القدس)، ١٩٧٥، ص: ١٣٨ - ١٣٩).

ويرى نقولا سعاده أن الفصول الثلاثة الأولى كتبها الحكيم قبل ثورة تموز ١٩٥٢، واستكمل القسم الثاني بعدها.

(Nicolas Saadé: Op. cit., p. 88. راجع)

١٦ - بنك القلق : فانتازيا واقعية على حدّ تعبير غالي شكري («ثورة المعتزل»، ص: ٢٩٩). كتبها الحكيم في عشرة فصول سنة ١٩٦٦. نشرت في العام نفسه في القاهرة، (دار المعارف). صدرت عن (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٥، باسم «القلق».

١٧ - بيت النمل : فصل واحد، من وحي المعتقدات الشعبية. نشرت في «مسرح

المجتمع» (ص: ٣٤٥ - ٣٦١).

١٨ - بين الحرب والسلام : فصل واحد، كتبت سنة ١٩٥١. نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٧٧٩ - ٧٩١). (راجع: «ثورة المعتزل»، لغالي شكري، ص: ٢٨٥).

١٩ - بين الحلم والحقيقة : نشرت في كتابه «عهد الشيطان» (١٩٣٨) ومع مسرحيّة «عدوّ إبليس» في (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣. (راجع مسرحيّة «بجماليون»)، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤، ص: ٩).

٢٠ - بين يوم وليلة : في منظرين، من وحي أخلاق المجتمع. نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ١٠ - ٣٤). اقتبسها دريد لحام وقدّمها في تلفزيون لبنان.

٢١ - تقرير قمري : صدرت في كتاب «مجلس العدل»، (مكتبة الآداب بالجماميز)، ١٩٧٢. من الفانتازيا الواقعية. (راجع غالي شكري، «ثورة المعتزل»، ص: ٣١٠).

٢٢ - جنسنا اللطيف : فصل واحد، ١٩٣٥. كتبت بناء على طلب هدى هانم شعراوي لتمثّل في دار الاتحاد النسائي. مثّلتها بدار المرأة سنة ١٩٣٥ آنسات الطبقة الراقية في حفلتهنّ السنوية: شريفة لطفي، ناديه نصيف، أمينة السعيد، وسليمان نجيب. نشرت في مجموعة «مسرحيّات الحكيم»، الجزء الاول، وفي «المسرح المنوّع». (ص: ٧٩١ - ٨٠٧). وكانت قد نشرت في الأصل بعنوان «بنات بلادي» في المجلد الأول من «مجلّتي»، العدد الحادي عشر.

٢٣ - الجياع : فصل واحد، من وحي الحياة العصرية. نشرت في «مسرح المجتمع»، (ص: ٤٤٧ - ٤٧٢).

٢٤ - الحبّ العذري : فصل واحد، من وحي النماذج البشريّة. نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ٤١٥ - ٤٤٥). وصدرت عن (دار الكتاب

اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، بعنوان «الحب»، مع «صاحبة الجلالة»، و «الزمّار».

٢٥ - **حديث صحفي** : فصل واحد، مثّلت سنة ١٩٣٨ على مسرح الأوبرا المصرية في حفلة الاتحاد النسائي. هو: سليمان نجيب. هي: أمينة السعيد. السكرتيرة: عظيمة السعيد. نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٧٢١ - ٧٣٢).

٢٦ - **حصحص الحبوب** : ثلاثة مناظر، كتبت سنة ١٩٧٢. نشرت في كتاب «الحمير»، (دار الشروق)، بيروت، مع «الحمار يؤلف» و «الحمار يفكر» و«سوق الحمير». فانتازيا واقعيّة نشرت في الأهرام ١٢/٥/١٩٧٢ (غالي شكري، «ثورة المعتزل»، ص ٣١٩).

٢٧ - **حماري والجريمة** : نشرت في كتاب «حماري وحزب النساء»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، مع «حماري ومنظري» و «حماري والجنّة والنّار».

٢٨ - **حماري والجنّة والنّار** : ثلاثة مناظر، كتبت سنة ١٩٤٥. نشرت في كتاب «حماري وحزب النساء» مع «حماري والجريمة»، و «حماري ومنظري». وكانت قد نشرت قبل بعنوان «مجلّتي في النّار» في ملحق فصل الربيع من «كليوباتره» الذي تصدره مجلة «مجلّتي» (راجع: كتاب «توفيق الحكيم»، أدهم وناجي، ص: ١٨٨).

٢٩ - **حماري وحزبه** : حوار بين الحكيم وحماره. (راجع كتاب «حماري ومؤتمر الصلح»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣).

٣٠ - **حماري ومنظري** : حوار بينه وبين ملاك. نشرت في كتاب «حماري وحزب النساء» مع «حماري والجريمة»، و «حماري والجنّة والنّار».

٣١ - **حماري وموسوليني** : حوار بين موسوليني وحارسه. نشرت في كتاب «حماري ومؤتمر الصلح»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.

٣٢ - **الحمار يؤلّف** : ١٩٧٠، نشرت في كتاب «الحمير»، مع «حصحص الحبوب»، و «الحمار يفكّر»، و «سوق الحمير».

٣٣ - **الحمار يفكّر** : ١٩٦٩. نشرت في كتاب «الحمير»، مع «حصحص الحبوب»، و «الحمار يؤلّف»، و «سوق الحمير».

٣٤ - **حياة تحطّمت** : ١٩٣٠. مقدمة للتوضيح وأربعة فصول وخمسة مناظر. نشرت في «مسرحيات الحكيم»، الجزء الثاني، وفي «المسرح المنوّع» (ص: ٧٩ - ١٦٩). (راجع كتاب «توفيق الحكيم» أدهم وناجي، ص: ٩٦، وفيه عدم الجزم بتاريخ التأليف).

٣٥ - **خاتم سليمان** : عرضت سنة ١٩٢٤ في فرقة عكاشة باسم مستعار للحكيم هو حسين توفيق. وهي مسرحيّة غنائية في ثلاثة فصول، شريكه فيها مصطفى أفندي ممتاز. (راجع كتاب «حياتي»، ص: ١٧١، ١٧٤، ٢٠٨ - ٢٠٩، ٢١١، و «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، ص: ٩).

٣٦ - **الخروج من الجنّة** : ١٩٢٨. ثلاثة فصول. نشرت في «مسرحيّات الحكيم» الجزء الثاني، وفي «المسرح المنوّع» (ص: ٣٥١ - ٤١٦). وكانت قد نشرت في الأصل باسم «الملهمة» في العدد ٨ - ٩ - ١٠ من المجلد الأول من مجلة «مجلّتي». (راجع: «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٦. وفيه عدم الجزم بتاريخ التأليف). أخرجت في السينما، بطولة فريد الأطرش. (راجع: «الحكيم.. بخيلًا»، كمال الملّاخ، ص: ٢٢٢). ويرى اسماعيل أدهم وابراهيم ناجي أن خطوط هذه المسرحيّة مستنزلة من قصة لأبي نؤاس مع عنان جارية الناطفي، وأن ثمة صلة بين شخصياتها وشخصيات شهرزاد. (راجع: «توفيق الحكيم» للكاتبين المذكورين، (دار سعد) مصر، ١٩٤٥، ص: ١٨٦).

٣٧ - **دقت الساعة** : فصل واحد، ١٩٥٠، نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٧٣٣ - ٧٤٧).

٣٨ - **الدنيا رواية هزليّة** : في ثلاثة أجزاء، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤، وفي الكتاب نفسه «احتفال أبو سنبل» و «لزوم ما لا يلزم».

٣٩ – **الرجل الذي صمد**: فصل واحد، من وحي تيّار المجتمع. نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ٦١٥ – ٦٣٩).

٤٠ – **رحلة الى الغد** : ١٩٥٧ في لائحة المطبعة النموذجيّة، (مكتبة الآداب)، القاهرة، الشركة العربية، ١٩٥٨، وهي أربعة فصول. صدرت عن (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، بعنوان «العالم المجهول».

٤١ – **رحلة صيد** : فصل واحد. كتبت في الستينيّات. نشرت في كتاب «مع الزمن»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، مع «رحلة قطار». ذكرها الحكيم في فصل «آراء في الشكل والمضمون والعمل» وهو أقوال ضمّت مع مسرحيّة «سميرة وحمدي» أو «الطعام لكل فم». (راجع: كتاب «سميرة وحمدي»، (دار الكتاب اللبناني)، ص: ١٩٢).

٤٢ – **رحلة قطار** : فصل واحد. كتبت في الستينيّات. نشرت في كتاب «مع الزمن»، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، مع «رحلة صيد». ذكرها الحكيم في فصل «آراء في الشكل والمضمون والعمل»، وهو أقوال ضمّت مع مسرحيّة «سميرة وحمدي» أو «الطعام لكل فم». (راجع: كتاب «سميرة وحمدي»، (دار الكتاب اللبناني)، ص: ١٩٢).

٤٣ – **رصاصة في القلب**: ١٩٣١، ثلاثة فصول. القاهرة، (مطبعة التوكل)، ١٩٤٤. نشرت في مجموعة «مسرحيّات الحكيم»، الجزء الثاني، وفي مجموعة «المسرح المنوّع» (ص: ١٧١ – ٢٤٨). كتبها لجمعية أنصار التمثيل. (راجع: «حياتي»، ص: ٢٦٨). مثّلت في السينما، بطولة محمد عبد الوهاب وراقية ابراهيم، إخراج محمد كريم. نشرت في الاعداد الثلاثة الأولى من مجلة «مجلّتي»، المجلد الأول (راجع: «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٦، وفيه عدم الجزم بتاريخ التأليف).

٤٤ – **الزمّار** : فصل واحد. ١٩٣٢ في فهرس «المسرح المنوّع»، و ١٩٣٠، في مقدمة «قالبنا المسرحي»، (المطبعة النموذجيّة). نشرت في

«المسرح المنوّع»، (ص: ٦٦٣ - ٦٩٠). كتبها بطنطا سنة ١٩٣٠. ونشرت في مجموعة «أهل الفن» مع أقصوصتي «العوالم»، و«الشاعر». (راجع: «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٦ و١٦٩، ١٧٠، ١٨٧). ونشرت في كتاب «الحبّ» (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣، مع «الحبّ العذري» و«صاحبة الجلالة».

٤٥ - ساحرة : فصل واحد. من وحي الحوادث الجارية. نشرت في «مسرح المجتمع». (ص: ٣٨٧ - ٤١٤).

٤٦ - الساقون الثلاثة : مسرحيّة صغيرة، نشرتها مجلة «الحديث» الحلبيّة في العدد الممتاز من مجلّدها الثامن، ص: ٣٧ - ٤٤.

٤٧ - سرّ المنتحرة : ١٩٢٩، أربعة فصول. نشرت في «مسرحيّات الحكيم»، الجزء الثاني، وفي «المسرح المنوّع» (ص: ٩ - ٧٨). مثّلتها الفرقة القومية على مسرح الأوبرا الملكية موسم ١٩٣٦ - ١٩٣٧، إخراج عمر وصفي وبطولة منى فهمي (راجع: «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ١٨٤، حيث إن المسرحيّة كتبت بين عامي ١٩٣١ و ١٩٣٣).

٤٨ - السلطان الحائر : ١٩٦٠، ثلاثة فصول. مثّلت موسم ١٩٦١ - ١٩٦٢، إخراج فتوح نشاطي، بطولة محمد الدفراوي. نشرت في باريس باللغة الفرنسية بعنوان: «إخترت» (راجع طبعة (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤. التي تضمّنت مقتطفات معرّبة ممّا نشر حول مسرحياته المترجمة).

٤٩ - سليمان الحكيم : ١٩٤٣، سبعة مناظر، (مكتبة الآداب)، ١٩٤٣، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤. ذكرها الحكيم في «فن الأدب». (راجع: طبعة (دار الكتاب اللبناني) الثانية، ص: ٢٦١).

٥٠ - سوق الحمير : ١٩٧١، ثلاثة مناظر. نشرت في كتاب الحكيم «الحمير»، (دار الشروق)، مع «الحمار يفكر»، و «الحمار يؤلف»، و «حصحص

الحبّوب». ونشرت في الاهرام ١٩٧١/٢/١٢ (ص: ٦ - ٧). (راجع: غالي شكري، «ثورة المعتزل» (ص: ٣١٧).

٥١ - **شاعر على القمر** : صدرت في كتاب «مجلس العدل»، (مكتبة الآداب بالجماميز)، ١٩٧٢. من الفانتازيا الواقعية. (راجع: غالي شكري، «ثورة المعتزل»، ص: ٣١٠).

٥٢ - **شجرة الحكم** : فصل واحد، القاهرة، مطبعة التوكّل، ١٩٤٥، جاء في تمهيد طبعة (دار الكتاب اللبناني) ١٩٧٨، أنها فصول كتبت في سنة ١٩٣٨، وقد نشرت أوّل مرة عام ١٩٣٨ (راجع: «ثورة المعتزل»، ص: ٩٢) في فصل «الآخرة» خمسة مشاهد:

١) صاحب الدولة وصاحب المعالي.
٢) الزعيم الوطني وكاتم السرّ.
٣) المليونير رئيس الشيوخ والرياضي رئيس الحزب.
٤) المهندس والمغني في الحكم.
٥) الخواجه في جنّة عملائه.

٥٣ - **شمس النهار** : ١٩٦٥، ثلاثة فصول. مثّلت في موسم ١٩٦٤ - ١٩٦٥ على خشبة المسرح القومي بخاتمة ذكرها في آخر المسرحيّة، إخراج فتوح نشاطي وبطولة محمد الدفراوي. صدرت عن (دار الكتاب اللبناني) بعنوان «شمس وقمر» عام ١٩٧٣.

٥٤ - **شهرزاد** : في سبعة مناظر. كتبها في النص الأول بالعربيّة في باريس، حوالى سنة ١٩٢٨، ونقّحها في مصر سنة ١٩٢٩. (راجع: «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، ص: ٢٦، و«توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٦). مثّلت موسم ١٩٦٦ - ١٩٦٧، إخراج كرم مطاوع. صدرت عن (دار الكتب المصرية) ١٩٣٤، و (مطبعة التوكّل) ١٩٤٤، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣.

٥٥ - **الشيطان في خطر** : فصل واحد، ١٩٥١. نشرت في «المسرح المنوّع»، (ص: ٧٤٩ - ٧٦١).

٥٦ – صاحبة الجلالة : خمسة فصول، ١٩٥٥. نشرت تباعًا في «أخبار اليوم» (١٩٥٤ – ١٩٥٥). وفي «المسرح المنوّع» (ص: ٤١٧ – ٥٣٢)، صدرت عن (دار الكتاب اللبناني) في كتاب «الحب»، مع مسرحيّتي «الحبّ العذري» و «الزمّار».

٥٧ – الصفقة : ثلاثة فصول، ١٩٥٦. في لائحة المطبعة النموذجيّة، (مكتبة الآداب)، مثّلت في موسم ١٩٥٧، إخراج فتوح نشاطي، بطولة محمد الدفراوي. صدرت عن (مكتبة الآداب) في طبعة ثانية ١٩٦١. ذكرها الحكيم في مقدمة كتابه «قالبنا المسرحي».

٥٨ – صلاة الملائكة : ستة مناظر، ١٩٤١. مقدمة الى أصدقاء الانسانية، نشرت في «المسرح المنوّع». (ص: ٨٣١ – ٨٥٥)، وفي «سلطان الظلام»، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٨.

٥٩ – الصندوق : فصل واحد، ١٩٤٩. نشرت في مجموعة «المسرح المنوّع»، (ص: ٦٣٧ – ٦٥٢).

٦٠ – الضيف الثقيل : ترمز الى الاحتلال الانكليزي لمصر (١٩١٨ – ١٩١٩): تحكي على ضيف أقام عند محام، ثمّ ما لبث أن استولى على مكتبه وإيراده. وقد ذكر الحكيم أنها ضاعت، راجع: «حياتي»، ص: ١٦٣)، وفي قلم للمطبوعات (الرقابة)، (راجع: «الحكيم.. بخيلًا»، ص: ٣٦٤)، وأكّد ذلك نقولا سعاده في أحدث كتبه (١٩٨٠؟).

(راجع: Nicolas Saadé: Op. cit., p. 87.)

٦١ – الطعام لكل فم : ثلاثة فصول، ١٩٦٣. مثّلت موسم ١٩٦٣ – ١٩٦٤، إخراج محمد عبد العزيز، بطولة عبد العزيز مكاوي. صدرت عن (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣، بعنوان «سميرة وحمدي» مع فصل بأقوال للحكيم تحت عنوان «آراء في الشكل والمضمون والعمل».

٦٢ – عدوّ ابليس : نشرت في كتاب «عهد الشيطان»، ١٩٣٨، مع مسرحيّة «بين

الحلم والحقيقة»، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣.

٦٣ – **عرف كيف يموت** : فصل واحد، من وحي الصحافة والسياسة. نشرت في «مسرح المجتمع». (ص: ٢٥٣ – ٢٧٦).

٦٤ – **العريس** : إحدى محاولاته المسرحيّة الأولى. في «معجم المسرحيات العربيّة والمعرّبة» أنها لا تزال مخطوطة. ولكنها عرضت في الحقيقة في فرقة عكاشه سنة ١٩٢٤ باسم الحكيم المستعار وهو حسين توفيق. وقد مصّرها الكاتب عن مسرحيّة فرنسيّة اسمها «مفاجأة أرتور» لكاتب مسرحي مغمور اسمه «إليان فلابريج». (راجع: «حياتي» ص: ٢٠٨ – ٢٠٩ و ٢١١ و ٢١٧. و«صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، ص: ١٠).

٦٥ – **العشّ الهادئ** : أربعة فصول. من وحي الحياة الفنيّة. نشرت في «مسرح المجتمع»، (ص ٤٧٣ – ٥٩٢).

٦٦ – **علي بابا** : إحدى محاولاته المسرحيّة الأولى. في «معجم المسرحيّات العربيّة والمعرّبة» أنّها لا تزال مخطوطة. والحقيقة أن الحكيم ألّف بعض مقاطعها زجلًا، وعرضت بفرقة عكاشه عام ١٩٢٦، والممثّلون هم: عمر وصفي، وزكي عكاشه، وعليّه فوزي، ألحان زكريا أحمد. (راجع: «ثورة الشباب» ص: ١٩٥ – ١٩٦). وقد سمّاها الحكيم في كتابه «حياتي» مسرحيّة غنائيّة أوبريت وأوبرا كوميك (راجع ص: ٢٣٠ و ٢٥٧).

٦٧ – **عمارة المعلم كندوز** : فصل واحد، من وحي أخلاق الحرب. نشرت في «مسرح المجتمع». (ص: ٢٩٩ – ٣٢١)، وقد مثّلت في المسرح العربي بالكويت.

٦٨ – **عودة الشباب** : مثّلت في موسم ١٩٥٨ – ١٩٥٩، إخراج نور الدمرداش، وبطولة أمينة رزق. وأرجح أن تكون مسرحيّة «لو عرف الشباب» الوارد ذكرها في «مسرح المجتمع».

٦٩ – **فاتها القطار** : فصل واحد. مثّلتها فرقة المسرح العربي.

٧٠ – في الآخرة : القسم الثاني من كتاب «عصا الحكيم». وهو ٧٦ مقالًا كتبت على مدى ٧٦ أسبوعًا في «أخبار اليوم» بين عامي ١٩٤٦ و١٩٥١. والقسم المسرحي سبعة مشاهد: اتصال مع حواء – مع هتلر – مع كليوبترا – مع روميو وجولييت – مع جان دارك – مع جحا – مع قاسم أمين.

٧١ – قالبنا المسرحي : ١٩٦٧. تجربة في الشكل المسرحي، قدّم فيها سبع مسرحيّات عالمية بأصوات حاكٍ ومقلّد ومقلّدة ومدّاح. وقد سمّى طريقته هذه: المسرح المركّز أو المسرح التشريحي.

٧٢ – قتيلة الجوع : تجمع بين الحب والعاطفة. مصر، في ١٩١ صفحة.

٧٣ – قضيّة القرن الحادي والعشرين : ورد ذكرها في كتاب الحكيم «ثورة الشباب»، ص: ٩٠، وهي أقرب الى الرواية منها الى المسرحيّة. وأتى على ذكرها «محمود أمين العالم» في كتابه «توفيق الحكيم المفكر والفنان»، ص: ١٤٨، وفي «ثورة المعتزل»، ص: ٣١٢، يسمّيها غالي شكري فانتازيا واقعية.

٧٤ – كل شيء في محله : فصل واحد، ١٩٦٦. نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٨٥٧ – ٨٦٩). يراها «غالي شكري» فانتازيا واقعيّة («ثورة المعتزل»، ص: ٣٠٦).

٧٥ – الكنز : فصل واحد، من وحي المال والحب. نشرت في «مسرح المجتمع». (ص: ٣٢٣ – ٣٤٣).

٧٦ – لا تبحثي عن الحقيقية : فصل واحد، ١٩٧٤. نشرت في «المسرح المنوّع». (ص: ٧٩٣ – ٧٩٧).

٧٧ – لزوم ما لا يلزم : في ثلاثة مشاهد. نشرت في كتاب «الدنيا رواية هزلية»، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤، مع مسرحيّتي «الدنيا رواية هزليّة» و«احتفال أبو سنبل».

٧٨ – اللصّ : في أربعة فصول، ١٩٤٨. من وحي رجال الأعمال وصراع الأجيال. مثّلت في موسم ١٩٤٨ – ١٩٤٩، إخراج زكي طليمات، بطولة أحمد علّام، أوقفت بعد أسبوعين (راجع كتاب «في طريق عودة الوعي»، ص: ٨١) و«غالي شكري» («ثورة المعتزل»، ص: ٢٧٨). نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ١٢٣ – ٢٣٤).

٧٩ – لعبة الموت : ١٩٥٧. في لائحة المطبعة النموذجيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، (الشركة العربية)، ١٩٥٩، في ١٤٨ صفحة مصوّرة. يحكي فيها على مؤرّخ أصيب بإشعاع ذرّي، فأراد إنفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد. (راجع: «ثورة المعتزل»، ص: ٢٨٤).

٨٠ – لكل مجتهد نصيب : فصل واحد: ثلاثة مناظر، ١٩٥١. نشرت في «المسرح المنوّع» (ص: ٧٦٣ – ٧٧٧).

٨١ – لو عرف الشباب : أربعة فصول، من وحي المجتمع والعلم الحديث. نشرت في «مسرح المجتمع» (ص: ٦٤١ – ٧٦٢). وأرجّح أن تكون مسرحيّة «عودة الشباب».

٨٢ – مجلس العدل : القاهرة، (مكتبة الآداب)، ١٩٧٢. في ١٢٧ صفحة.

٨٣ – محمد رسول الله : خمسة فصول، ١٩٣٦. القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر. ١٩٣٦ في ٣٨٥ صفحة، القاهرة، (مكتبة الآداب)، ١٩٧٠، في ٢٦٧ صفحة. (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣ في ٢٦٧ صفحة. كتبها بين عامي ١٩٣٤ – ١٩٣٥. وكان قد نشر في مجلة «الرسالة» ١٩٣٤، فصلًا من حياة الرسول العربي في قالب تمثيلي بمناسبة رأس السنة الهجرية (راجع «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ١٧٥).

٨٤ – المخرج : فصل واحد، من وحي السينما والدين. نشرت في «مسرح المجتمع». (ص ٢٧٧ – ٢٩٨).

٨٥ – المرأة الجديدة : ثلاثة فصول، ١٩٢٣. مثّلتها فرقة تياترو حديقة الأزبكيّة في ١١ تموز – يوليو ١٩٢٦. نشرت في «المسرح المنوّع». (ص: ٥٣٣ – ٦٣٥).

٨٦ – مصير صرصار : نشرت مع مسرحيّة «الورطة»، القاهرة، (مكتبة الآداب)، ١٩٦٦ في ١٩٢ صفحة. بدأ بها بفصل تمثيلي نشره أولًا في الأهرام تحت عنوان «الصرصار ملكًا»،ثم نشرت بين دفتي الكتاب بفصول ثلاثة: «الصرصار ملكًا»، و «كفاح الصرصار»، و «مصير الصرصار».

٨٧ – مفتاح النجاح : فصل واحد، من وحي الأخلاق والوصولية، نشرت في «مسرح المجتمع». (ص: ٥٩٣ – ٦١٣).

٨٨ – الملك أوديب : ثلاثة فصول، القاهرة، ١٩٤٩، في ٢٧٢ صفحة. (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨. نشرت مع مقدّمة تتضمّن بحثًا في الأدب التمثيلي وتطوّره.

٨٩ – ميلاد بطل : في منظرين. من وحي حرب فلسطين. نشرت في «مسرح المجتمع»، (ص: ١٠٧ – ١٢٢)، وهي بعنوان «مولد بطل» في «معجم المسرحيّات العربيّة والمعرّبة».

٩٠ – النائبة المحترمة : في منظرين. من وحي الحركة النسوية، نشرت في كتاب «مسرح المجتمع»، (ص: ٦٣ – ٨٤).

٩١ – نحو حياة أفضل : فصل واحد، ١٩٥٥، نشرت في «المسرح المنوّع»، (ص: ٨١٣ – ٨٣٠).

٩٢ – نشيد الإنشاد : القاهرة، (مطبعة مصر)، ١٩٤٠، في ٦١ صفحة.

٩٣ – نهر الجنون : فصل واحد، ١٩٣٥، نشرت في مجموعته «مسرحيّات الحكيم». الجزء الاول، (ص:١٢٧ – ١٣٤)، وفي «المسرح المنوّع»، (ص: ٧٠٩ – ٧٢٠). وكذلك في عدد ١٥ كانون الثاني – يناير من مجلة «مجلّتي» عام ١٩٣٥.

٩٤ – الهجرة : فصل واحد وسبعة مناظر. نشرتها مجلة «الرسالة»، المجلّد الثاني،

١٩٣٤، (ص: ٦٥٦ - ٦٦٥).

٩٥ - الورطة : نشرت مع مسرحيّته «مصير صرصار»، القاهرة، (مكتبة الآداب)، ١٩٦٦.

٩٦ - يا طالع الشجرة : في قسمين، ١٩٦٢، مهداة الى صديقه الدكتور «حسين فوزي». (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٨. نشرت مع مقدمة في المسرح الحديث والفن الواقعي، والأدب الرسمي والأدب الشعبي. (راجع مقدمة كتاب «مع الزمن»، و «سميرة حمدي»، (دار الكتاب اللبناني).

* * *

٢ - ثبت تاريخيّ بالمصادر

(وفق الترتيب الألفبائي).

١ – أرني اللّه : ١٩٥٣، في لائحة «مسرح المجتمع»، (المطبعة النموذجيّة).
١٩٤٥، في لائحة «الصفقة»، للدار عينها.

ملاحظة :

– فصلا «موزّع البريد» و «الأسطى عزرائيل» استوحاهما الحكيم لمسرحيّة «كل شيء في محلّه». (راجع المسرح المنوّع، ص: ٨٥٧).

– «أنا والموت» و «كانت الدنيا» ثم «وجه الحقيقة» وردت في كتاب «راهب بين نساء»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – بيروت، والثالثة بعنوان «وجهها الآخر».

٢ – أشواك السلام : ١٩٥٧، في لائحة «مسرح المجتمع»، وفي لائحة «الصفقة»، (المطبعة النموذجيّة).
١٩٥٨، في لائحة «التعادلية» للدار عينها.
(راجع الثبت بالمسرحيات)

٣ – أهل الكهف : ١٩٣٣. (راجع الثبت بالمسرحيات).

٤ – أهل الفنّ : ١٩٣٤.

ملاحظة :

– «العوالم» فيه وردت أيضًا في «ثورة الشباب» و «راقصة المعبد».

– و«الشاعر»: كتبها في أيّار – مايو ١٩٣٣ بدمنهور، ويستدلّ منها أنه قد كتب المشاهد الأخيرة من «شهرزاد» في باريس. (راجع «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٦).

– و «الزمّار»: (راجع الثبت بالمسرحيات).

٥ – إيزيس : ١٩٥٥. (راجع الثبت بالمسرحيات).

٦ – بجماليون : ١٩٤٢. (راجع الثبت بالمسرحيّات).

٧ – **تحت شمس الفكر** : ١٩٣٨.

ملاحظة :

– «بين جيلين» فيه، ورد في كتابه «ثورة الشباب».

– يتضمّن رسائل متبادلة مع طه حسين، نقع عليها في «ثورة الشباب» أيضًا.

٨ – **التعادليّة** : ١٩٥٥.

ملاحظة :

– يفترض محمود أمين العالم أنه من وحي «التوازي والتوازن بين الايمان والعالم» لـ«محمد عبده». (راجع «توفيق الحكيم المفكر والفنّان»، (دار القدس)، ١٩٧٥، ص: ٤٤).

٩ – **ثورة الشباب** : لا. ت.

ملاحظة :

– يتضمّن مقالات وردت في كتاب «فنّ الأدب»، (دار الكتاب اللبناني): حلقات الاجيال، تبعات الأجيال، إنفصال الأجيال، تصادم الأجيال، تجاهل الأُجيال... حتى شبح الاجيال.

– «بين جيلين»، نقع عليه أيضًا في «تحت شمس الفكر». (أنظر، ص: ١٤٧).

– «الشباب والشيطان»، ورد في كتاب «عهد الشيطان».

– «العوالم»: وردت في كتابي «راقصة المعبد»، و «أهل الفنّ».

– «العقلية المصرية»: رسائل متبادلة مع «طه حسين»، وردت في «تحت شمس الفكر».

١٠ – **ألحب** : ١٩٧٣.

ملاحظة :

– «رئيس حزب التقدّم الوطني والثري عبد الغني بك». نقع عليها في «مسرح المجتمع» بعنوان «الحب العذري». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

–« الزمّار»: وردت في «مسرح المجتمع»، و«أهل الفنّ».

- «صاحبة الجلالة»: وردت في «المسرح المنوّع».

١١ - حديث مع الكوكب : ١٩٧٢ - ١٩٧٣.

ملاحظة :

- ما هي البشرية؟ نشرت في «الأهرام» في ١٩٧٢/١١/١٧.
- ما هي الحقيقة؟ نشرت في «الأهرام» في ١٩٧٣/١/٥.
- ما هي القوة؟ نشرت في «الأهرام» في ١٩٧٣/٢/٩.

١٢ - حمار الحكيم : ١٩٤٠.

ملاحظة :

- فيه اعتراف بعجز عن الكتابة مشابه لمضمون مسرحيّة «العشّ الهادئ». (راجع «مسرح المجتمع»، ص: ٤٧٣ - ٥٩٢).

١٣ - حماري وحزب النساء : ١٩٧٣.

(راجع: «حماري والجنّة والنّار» في ثبت المسرحيّات).

١٤ - حماري ومؤتمر الصلح : ١٩٧٣.

(راجع: «حماري وموسوليني» في ثبت المسرحيّات).

١٥ - الحمير : ١٩٧٠.

(راجع: «الحمار يفكّر» في ثبت المسرحيّات).

١٦ - حياتي - أو سجن العمر : ١٩٦٤.

١٧ - الدنيا رواية هزلية : ١٩٧٤.

ملاحظة :

- «الدنيا رواية هزليّة»، ورد ما يشبهها في كتاب «ليلة الزفاف» بعنوان «الدنيا رواية» (راجع طبعة (دار الكتاب البناني)، ١٩٧٣).
- «احتفال أبو سنبل». (راجع الثبت بالمسرحيّات).
- «لزوم ما لا يلزم». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

١٨ - راقصة المعبد : ١٩٣٩.

ملاحظة :

- «العوالم»: كتبت في باريس، حزيران - يونيو ١٩٢٧. (راجع

«ثورة المعتزل»، ص: ١٨٤). وقد وردت في «أهل الفنّ»، و«ثورة الشباب».

- «راقصة المعبد»: كتبت في «ذكرى سالزبورج» عام ١٩٣٦، ونلحظ شبهًا بينها وبين «هي في معبد الفنّ» في كتاب «راهب بين نساء»، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة – بيروت.

١٩ – راهب بين نساء : لا.ت.

ملاحظة :

فصول نقع عليها في كتب أخرى:

- «حواء والضلع المكسور»: راجع «نصيب» في كتاب «ليلة الزفاف».
- «وجهها الآخر»: راجع «وجه الحقيقة» في كتاب «أرني اللّه».
- «هي في معبد الفنّ»، و«هي والراهب» طبعتا في كتاب «هي والراهب». وراجع «راقصة المعبد»، و«الرباط المقدس».

«ابن عبد ربّه في قهوة الشقيقات الثلاث»، نرى شبهًا لها في كتاب «عهد الشيطان».

٢٠ – الرباط المقدّس : ١٩٤٤,

ملاحظة :

- وردت القصة نفسها في كتاب «راهب بين نساء» تحت عنوان «هي والراهب».

٢١ – زهرة العمر : ١٩٤٣.

ملاحظة :

- رسائل كتبت في أصلها بالفرنسية الى «مسيو أندريه».
- ورد قسم منها في كتاب «ثورة الشباب». (راجع ص: ٢٣٥)

٢٢ – السلطان الحائر : ١٩٦٠.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٣ – سلطان الظلام : ١٩٤١.

ملاحظة :

- «شهرزاد مع شهريار العصر». وردت في كتاب «حماري ومؤتمر الصلح» بعنوان «حماري وهتلر».

- «صلاة الملائكة». وردت في «المسرح المنوّع» في الرقم ٢٠.

٢٤ – سليمان الحكيم : ١٩٣٤.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٥ – سميرة وحمدي : ١٩٧٣.

ملاحظة :

- هي مسرحيّة «الطعام لكل فم». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٦ – شجرة الحكم : ١٩٣٨.

ملاحظة :

- ١٩٤٥. في لائحة «الصفقة»، (المطبعة النموذجيّة).

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٧ – شمس وقمر : ١٩٧٣.

ملاحظة :

- هي مسرحيّة «شمس النهار». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٨ – شهرزاد : ١٩٣٤.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٢٩ – الصفقة : ١٩٥٦.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٣٠ – طعام الفم والروح والعقل: لا. ت.

ملاحظة :

- «طعام الفم»: من خلاله يتبيّن أنّه يعود الى سنة ١٩٧٧.

- «منطقة الايمان»، و «قل الروح من أمر ربّي»، وردتا في كتاب «تحت شمس الفكر». (راجع طبعة (دار الكتاب اللبناني)، ص: ١٢).

- «نجم محمد»، و«جوهر الدين»، نقع عليها أيضًا في «تحت

شمس الفكر». (راجع الطبعة ذاتها، ص ٣٢ و ٥٢ على التوالي).

٣١ – العالم المجهول : ١٩٧٣.

ملاحظة :

– هي مسرحيّة «رحلة الى الغد». (راجع الثبت بالمسرحيات)

٣٢ – عدالة وفنّ : ١٩٥٣.

ملاحظة :

– هو بعنوان «ذكريات الفنّ والقضاء» في لائحة التعريف بكتب توفيق الحكيم، «فنّ الأدب»، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣.

– «عدالة وفنّ» هو عنوان الطبعة الثانية. (راجع «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، (دار المعارف بمصر) ص: ١٠٦).

٣٣ – عصا الحكيم : ١٩٥٣.

ملاحظة :

– كتب بين عاميّ ١٩٤٦ – ١٩٥١.

– هو ٧٦ مقالًا نشرت في «أخبار اليوم» على مدى ٧٦ أسبوعًا خلال ست سنوات. (راجع «الحكيم.. بخيلاً»، كمال الملّاخ، (مطابع الأهرام التجارية)، ص: ٥٦).

٣٤ – عصفور من الشرق : ١٩٣٨.

ملاحظة :

– في كتاب «توفيق الحكيم» لاسماعيل أدهم وابراهيم ناجي، ، حيرة حول تاريخ كتابة هذا الأثر (ص: ٩٦)، أمّا في الصفحة ١٦٠ فترجيح بأنّه كتب بين سنتي ١٩٣٤ و١٩٣٥، والفصول الأخيرة بين ١٩٣٦ و١٩٣٧.

– عاملة شباك التذاكر في الكتاب أوحت الى الحكيم مسرحيّة «شباك التذاكر». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

– والكتاب آراء في الشرق والغرب استوحاها الحكيم من

الكاتب الفرنسي «جورج دوهاميل». (راجع «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ١٦٢ - ١٦٣).

٣٥ - عهد الشيطان : ١٩٣٨.

ملاحظة :

- «راديوم السعادة» فيه شبه بما ورد تحت عنوان «ابن عبد ربّه في قهوة الشقيقات الثلاث»، من كتاب «راهب بين نساء».
- «كنْ عدوًّا للمرأة»، وردت في «راهب بين نساء».
- «من الأبدية»، موضوع مشترك مع ما ورد في «رحلة صيد». (راجع كتاب «مع الزمن»، والثبت بالمسرحيّات).

٣٦ - عودة الروح : ١٩٣٣.

ملاحظة :

- بدأ الحكيم بكتابتها أوائل سنة ١٩٢٧ وبالفرنسية، وقد ارتأى أوّل الأمر أن يسميها «دبيب الروح». (راجع «صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم»، (دار المعارف بمصر)، ١٩٧٥، ص: ١٨ و٢٠).

٣٧ - عودة الوعي : لا. ت.

ملاحظة :

- نشرته مجلة «إسبري» (فكر) الفرنسية في مطلع عام ١٩٧٤. (راجع «مع توفيق الحكيم من عودة الروح الى عودة الوعي»، «قدري قلعجي»، (دار الكتاب العربي)، ص: ٧٣).

٣٨ - فن الأدب : ١٩٥٢.

ملاحظة :

- هو مقالات كتبت في عام ١٩٣٤ وعام ١٩٤٨، أو بين التاريخين. (راجع «ثورة المعتزل»، «غالي شكري»، (دار ابن خلدون)، ١٩٧٣، ص ٤٤).

٣٩ - في طريق عودة الوعي : لا.ت.

ملاحظة :

«إشتراكيّي»، فيه مقالات مأخوذة من كتب للحكيم صادرة قبل ١٩٥٢: تحت شمس الفكر، سلطان الظلام، تأملات في السياسة، وعصا الحكيم.

٤٠ – قالبنا المسرحي : ١٩٦٧.

ملاحظة :

– محاولة جديدة في المسرح بأصوات ثلاثة: الحاكي والمقلّد والمقلّدة والمدّاح.

٤١ – القصر المسحور : ١٩٣٦.

ملاحظة :

– مُهدى الى مدام «طه حسين».

– كتبه بالاشتراك مع الدكتور حسين، صيف ١٩٣٥، في قرية سالانش في الألب. (راجع «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، (دار سعد)، مصر، ١٩٤٥، ص: ١٧٨).

٤٢ – القلق : ١٩٧٥

ملاحظة :

– هي مسرواية «بنك القلق». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

٤٣ – ليلة الزفاف : ١٩٦٦.

ملاحظة :

– «الدنيا رواية»، فيه شبيهة في موضوعها بمسرحيّة «الدنيا رواية هزليّة».

– «نصيب»، نراها «حواء والضلع المكسور» في «راهب بين نساء».

٤٤ – محمد رسول اللّه : ١٩٣٦.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٤٥ – مجلس العدل : ١٩٧٢.

(راجع تقرير قمري في ثبت المسرحيّات).

٤٦ – مسرح المجتمع : ١٩٥٠.

ملاحظة :

– ٢١ مسرحيّة، نال به جائزة الدولة. (راجع «الحكيم.. بخيلًا، ص: ٢٨٧).

٤٧ – المسرح المنوّع : ١٩٥٦.

(٢١ مسرحيّة).

٤٨ – مصير صرصار : ١٩٦٦.

(راجع الثبت بالمسرحيّات).

٤٩ – مع الزمن : ١٩٧٣.

ملاحظة :

– «رحلة الربيع» كتبت بين ١٩٢٦ و١٩٢٧، وهي محاولات في الشعر المنثور.

– «رحلة صيد». (راجع الثبت بالمسرحيّات).

– «رحلة قطار». راجع الثبت بالمسرحيّات).

٥٠ – الملك أوديب : ١٩٤٩.

ملاحظة :

– في المقدمة بحث في الأدب التمثيلي وتطوّره. (راجع الثبت بالمسرحيّات).

٥١ – نشيد الإنشاد : ١٩٤٠.

٥٢ – هي والراهب : ١٩٧٥.

ملاحظة :

– «هي في معبد الفنّ»: نراها في «راقصة المعبد»، و «راهب بين نساء».

– «هي والراهب»: وردت في «الرباط المقدّس»

٥٣ – يا طالع الشجرة : ١٩٦٢.

ملاحظة :

– في المقدمة بحث في المسرح الحديث والفنّ الواقعي – والأدب الرسمي والأدب الشعبي. (راجع الثبت

بالمسرحيّات).

٥٤ - يوميّات نائب في الأرياف : ١٩٣٧.

ملاحظة :

- كتب صفحاته سنة ١٩٣٣. (راجع «توفيق الحكيم» لأدهم وناجي، ص: ٩٥). ثم يصحّحان فيقولان سنة ١٩٣١ في نيابة طنطا أو الزقازيق. (راجع ص: ١٨٠ من المرجع نفسه).
- نشرت هذه اليوميّات في مجلة «الرواية» الصادرة عن دار مجلة «الرسالة» في مجلد السنة الأولى ١٩٣٧. (راجع ص: ٩٥ و١٨٠ من المرجع نفسه).
- خبر «ريم»، ورد أيضًا في كتاب «راقصة المعبد». (راجع «راقصة المعبد»، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤، ص: ١٣٤ - ١٣٥.

* * *

٣ - ثبت بالمسرحيات موضوع الكتاب

وفق الترتيب التاريخي

(يشمل رأيًا موجزًا يضيء مغزاها، واقعًا ومرتجى)

أ - قبل الثورة.

ب - بعد الثورة.

أ - قبل الثورة:

١ - المرأة الجديدة:

١٩٢٣.

في هذه المسرحية انتقاد لمظاهر الخداع في المجتمع، في بيوت الأغنياء وذوي الجاه. وهو رياء يتعدّى جيل المخضرمين إلى الأجيال الشابة. فالمرأة الجديدة مثلاً ظهرت رافضةً للزواج، في إيثارها العمل الحرّ، وكذلك في تحرّرها حتى حدود الإباحة وسلوك دروب الرذيلة.

٢ - أمام شباك التذاكر:

١٩٢٦.

في هذه المسرحية انتظار على كل صعيد:

- إنتظار في شبّاك التذاكر وقدّامه.
- إنتظار بعد مغادرة الشاب.
- ترقّب لحبّ يكون مسوّغ بقاء.

والشاب في غربته يبحث عن حنان واطمئنان.

٣ - الخروج من الجنّة:

١٩٢٨.

مسرحيّة توحي بأفكار منها:

- إستحالة الخروج من الجنّة بخلاف ما زعم بعض النقّاد فـ«عنان» تزوجت، وبعد سنوات عادت لتودّع زوجها السابق، وتتذكّر معه بعضًا من ماضي حياتهما، وهذا كاف لدخولها الجنّة من جديد. و «مختار» نفسه بدا على استعداد للخروج من العزلة في أثناء محادثته «عليّه».
- ثم «مختار» الزوج اصطنع لنفسه جنّة بديلة هي الكتابة.

٤ - سرّ المنتحرة:

١٩٢٩.

ينتقد الكاتب في المسرحية طبقة متوسطة اعتزّت مكانتها، فتهيّأت لاقتناص المتعة،

هاربةً من اختلال في أُسرها، سببه فراغ وتشابه في نمط حياة، في غياب للقضايا الكبرى، مثار اهتمام الفرد والمواطن.

٥ - حياة تحطّمت:

.١٩٣٠

هي اتّهام لمجتمع برزت فيه مجموعتان:

- أهل القدرة والمنعة الماديّة؛
- وطبقة الكادحين من صغار عمّال وخدم وعامة شعب.

قضيّة تفجير القنابل إشارة موفقة في دلالتها على أن ثمة تململاً ما في صفوف الشعب، وإلى قوى تغييرية تتهيّأ في الخفية، ولكنها فشلت في الاتّساع بعد أن أخفق من يمثّل المقهورين في هذه المسرحية في الدفاع عنها، وهو المحامي «شاهين».

والعنصر النسائي هنا غالب في استعلائه، واشتهائه التغيير هو الآخر، ولكن بأنانية وفرديّة، وكأنّما ما يهمّ المرأة المصرية في شتى ظروفها هو بسط سيطرتها في محيطها اكتسابًا لأمان تفتقده ممارسةً وتاريخًا.

٦ - رصاصة في القلب:

.١٩٣١

هذه المسرحية:

- تتّهم طبقة متوسطة متمثّلة بالطبيب، تسعى لتصبح كالبورجوازية، قبل الثورة، منعةً، نفوذًا وأموالًا.
- تجعل الحب والخير ينتصران نصف انتصار بإعلانهما على الملإ حقيقة شريفة.
- تجعل من «نجيب» الحائر في انتماءاته إنسانًا ميمّم الوجه ناحية المستقبل، كأنه رمز للحياة الواقفة أبدًا عند حدود الانتظار.

٧ - الزّمار:

.١٩٣٢

هي عرض سريع ليوميّات البؤس في الأرياف المصرية على كل صعيد، فيما المسؤولون

لا يهتمّون بسوى الفن في مظهره الحسّي. وشخصيّة «سالم» تشتمل على احتمال تغيير بالنسبة إلى واقعها، وقد تحقق هذا الأمر في نهاية المسرحية، ولكن في شكل يثير الشبهات حول شخصيّته المرتقبة مستقبلاً. فقد سرق جاكتة «عبد المطلب أفندي» وطربوشه، وانتمى إلى الفرقة المسافرة إلى مصر. فهل يكون «سالم» هذا على أبواب مرحلة من النفاق الاجتماعي بغية تحقيق ذاته؟!

٨ - جنسنا اللطيف:

.١٩٣٥

هي شاهد على التفاعل بين المجتمع والجديد القادم مع الثقافة والتحضر.

والسفر في المسرحية قد يكون رمزًا لانطلاقة المجتمع، تلك التي تمّت في الخاتمة رغم أنف الرجل، بعد أن جرّته النسوة جرًّا إلى القيام بالرحلة.

٩ - نهر الجنون:

١٩٣٥

هي رمز للحقيقة الضائعة. وهي تثير هزال الطاعة للسلطة إذ تؤثر الاستقامة على تملّق الجماهير.

وهي في خاتمتها إشارة إلى أن لا فرق بين الضياع وعدمه في مجتمع لا يجد ذاته.

وأرى تماثلاً بينها وبين «نهر الجنون» لجبران في كتابه «المجنون» الصادر باللغة الانكليزية. (راجع مؤلفات جبران المعرّبة عن الإنكليزية، المجموعة الثانية، (مكتبة صادر)، ١٩٨١، ص: ١٥).

١٠ - بين الحلم والحقيقة:

.١٩٣٨

هل تكون الزوجة «هي» تجسيدًا للفعل المنقضي؟ و «نفريت» البعيد المحتمل الذي يختزن أشواقنا إلى البهاء المطلق؟

ولكن انقلاب الموقف، بعد أن حطمت الزوجة تمثال «نفريت» يدلّ على أننا نحن هم المسكونون بالأشياء والكائنات. فتضيع في ملامحنا، وما نبصره فيها ليس سوى تلك.

من هذه الناحية، تشبه هذه المسرحية مسرحية «رحلة قطار». (راجع ص ٢٦٤)
بترجمتها الزمن والأحداث إنطلاقًا من المشاعر والأحاسيس.

١١ - حديث صحفي:

١٩٣٨.

كأنّها تتمّةٌ لمسرحية «الخروج من الجنّة» بما تمثّله من صراع بين الفن والحياة.

و «هي» الصحافية هنا تجسّد صوت المرأة - الحياة، وهي رمز للطاقة الإنسانيّة التي لا ترغب في الانحراف عن دورها الطبيعي.

١٢ - شجرة الحكم:

١٩٣٨.

هذه المشاهد تدور حول شجرة الحكم و «تفاحتها الملعونة». فلقد أكل منها الساسة جميعًا فسقطوا في التجربة.

والحكيم يؤرخ مرحلة الثلاثينيّات من تاريخ مصر السياسي، فيبرز الأثرة والمحسوبية وطغيان الأكثرية والعمالة وسواها، على نحو يتناول معه النظام من الوجهة الخلقية.

ولعلّ ظهور كل شخصية في المسرحية - المشاهد وهي تتأبط حوريّة، هو رمز بارع من الحكيم إلى أن القوى الخفيّة الدافعة لكل عمل من هؤلاء هي المتعة في أبسط مظاهرها، فنعود بذلك إلى مبدإ انتهاب اللحظة الطاغي في مسرحه.

١٣ - عدوّ إبليس:

١٩٣٨.

قد يكون من مرامي هذا المشهد المسرحي الابتعاد عن التعصّب: فـ«محمد» مات فلا يعبد، ولم يرفع ولن يرجع. وما بقي هو النهج «دين الحياة والفطرة والمنطق البشري». يقابل هذا النهج واقع بشر «تنير السماء قلوبهم حقيقة ولكن لأجل قريب.. ولا شيء يهزّ كيانهم غير أغاني الأرض»، وكذلك «إبليس» الذي لن يترك الأرض «ما بقيت دودةٌ تسعى في الأرض».

١٤ - صلاة الملائكة:

١٩٤١.

فيها استعادةٌ للأرض كحلم سماء دائم بين أيدي كواسر. والطغاة يحوّلونها مدينةً قاتلةً للأنبياء وراجمة للمرسلين إليها.

والخلاص الأخير! إنه في الصلاة، كما في خاتمة المسرحية. فالشرّ مستطير، والأرض وسط طغاة مستغرقين في غرورهم.

١٥ - حماري والجريمة:

١٩٤٥.

مشهد يجسّد الصراع بين الانتماء الاجتماعي والانتماء الفني. فمن الأوّل تقيّدٌ بحقائق الناس وقيود القانون، ومن الثاني انعتاق من هذه وقبول الفن قيدًا لا يؤلم.

وما يلفت في هذا المشهد هو مهمّة الفنّان التي حدّدها الكاتب بواجب تأدية الرسالة إلى البشر، بكشفه خبايا البيئات المختلفة في المجتمع، ودراسة أسرار النفس الإنسانية والغرائز البشرية وإبرازها للعيون والعقول، فعل العالم الكيمائي وهو يدرس جراثيم الأمراض تحت مكروسكوبه. إذًا.. الحقيقة ولا شيء غيرها.

١٦ - حماري والجنّة والنّار:

١٩٤٥.

المناظر الثلاثة لهذه المسرحيّة ترى في أعمالنا مهازل لا قيمة لها ربّما إلّا لأنفسنا. والدليل أن «هيكل» و «العقّاد» و «الحكيم» و «طه حسين» جُعلوا من سكان النار على الرغم من كتابتهم في «محمد».

والناحية الثانية التي نبصرها هنا هي أن الصحفي «أحمد الصاوي محمد» قد ترك الجنّة مختارًا ليحظى بحديث مع أدباء النار. وكأنّما «الحكيم» يرمز بذلك إلى قدر مهنة تقود إلى الجحيم وتفقد صاحبها السعادة.

١٧ - حماري وحزبه:

من وحي الأربعينيّات:

الفكرة بحدّ ذاتها مضحكة مبكية: حزب من الحمير، ومن مبادئه: الحرية في الكلام والمجتمع لأنها الطريق إلى المنعة والتقدّم. ولكنّ المأساة - الصعوبة في عدم إمكانية إيجاد من يعترف بأنه حمار.

هذه المفارقة تجعل المجتمع بكامله خارجًا عن المألوف الخلقي الواجب في السياسة والوعي القومي. فالحمار الحقيقي هو ذاك الذي يعارض الحقيقة، وله المكانة الأولى في الشأن العام، والمصلح في الظلّ لا يرغب في الدور التاريخي لئلّا يعتبر نشازًا في بيئته ومحيطه، ويعيّر بالغباء.

١٨ - حماري ومنظري:

.١٩٤٥

مشهد يتجاذب الفنان عاملان فيه: ذاته الصغرى وذاته الكبرى كوجه قوميّ لا يمتّ إلى الفردية بصلة.

وفيه مواصفات رجل الفكر من تجرّد وزهد في مال موروث، وقبول لدمع الحياة وتخلٍّ من أثرته وأنانيّته وانتماء إلى الأمة.

وتشبه هذه المسرحية الصغيرة، من حيث الفكرة، مسرحية «لو عرف الشباب». (مسرح المجتمع، رقم ٢٠).

١٩ - حماري وموسوليني:

من وحي الأربعينيّات.

مشهد فيه إدانة للحكّام المغامرين بمصائر الشعوب، وهم مقلّدون: «موسوليني» يحاول في القرن العشرين أن يكون «نابليون» آخر، مع أن العصر تغيّر فلا يمكن خداع الشعوب بأوهام السيطرة الكاذبة. وفيه عطش الإنسانية إلى الخير والسلام.

٢٠ - لا تبحثي عن الحقيقة:

.١٩٤٧

مسرحية تسلّط ضوءًا على واقع أسري يؤثر عدم البحث عن الحقيقة احتفاظًا بالسعادة

وإن واهمةً. وهي تشبه مسرحية «الصندوق» من مجموعة «المسرح المنوّع» في عدم فضّها مشكلة الشكّ.

والحكيم سوف يعود إلى الموضوع عينه في مسرحية «دقت الساعة». (راجع ص: ٢٢٥) حيث يبرز الزوج وقد أخفى عن زوجته خبر اتخاذه امرأةً ثانيةً ضرَّةً عليها.

٢١ - اللّص:

.١٩٤٨

في هذه المسرحية علامات كثيرة منها:

- أن فيها لصّين: الأوّل هو «حامد» المعترف بما يقدم عليه، والثاني هو «الباشا» اللصّ المتستّر لأنه مستمر في ابتزازه واستغلاله للأموال والأعراض.
- وشخصيّة اللصّ «حامد» قد تكون المنقذ المحتمل الذي قد يتسلّل في كل لحظة إلى داخل هذه الطبقة من الموسرين المستغلّين، فتقوّض أحلامها، وتعيد إليها نبض الشعب وحرارة الإنسان.
- وحادثة إطلاق النار على «الباشا» في نهاية المسرحية هي بمثابة انقلاب دموي أو ثورة مسلحة تجتثُّ أصول الشر وتنصر الخير والحق.

ولعلّ ما يشهد على خطورة هذه المسرحية ما يقوله الحكيم نفسه: «... وأتذكر أني كتبت عن هذه الظاهرة تمثيلية اسمها «اللصّ» وبعد نجاحها لمدة أسبوعين أوقفت بتدخّل أعضاء «شركة زاما» سنة ١٩٤٨ «شركة وهميّة». الغريب أن ما أدهشني هو أن الرقابة في ذلك الوقت حذفت كلمة رأسمالية ورأسمالي». («في طريق عودة الوعي»، (دار الشروق)، ص: ٨١).

٢٢ - الصندوق:

.١٩٤٩

هي مسرحية رمز للحقيقة عندما لا نريد أن تُعلن. فالكثير من مواقفنا يقضي بأن نتصرّف كذلك، وتكمل الحياة دورتها.

ولكن المشكلة تبقى إياها، والأحداث مشرّعة على الاحتمال، وكل احتمال مشابه لما حصل أو أكثر أذًى وشذوذًا.

و «الصندوق»، من هذه الزاوية، تشبه مسرحية «لا تبحثي عن الحقيقة». (راجع ص ٢٣١) في عدم فضّها مشكلة الشكّ.

٢٣ - أريد أن أقتل:

كتبت في الأربعينيَّات.

في هذه المسرحية أننا نساكن المأساة. فكلّ ما نبنيه بعناية وإتقان معرّض للاهتزاز فالسقوط عند أقلّ حدث مداهم. وهذا الحدث تأتيه طبيعتنا الغامضة التي تسجّل على الحياة اعتراضًا في إثر آخر.

٢٤ - أريد هذا الرجل:

كتبت في الأربعينيَّات.

حملت «نايله» في هذه المسرحية قضيّة حرية المرأة. ولكنها بدت في بعض المواقف أكثر اقترابًا من حقيقة اجتماعية مترسّخة في وجدان المرأة الشرقيّة. فلم تكوّن لنفسها شخصية مستقلّة عن شخصية رجلها، فهي على سبيل المثال تحبّ آراءه السياسيَّة «لا لأنها صائبة» بل لأنها تثق به، فحكمت على نفسها بالتبعيّة وظلّت أسيرة شخصيّته الاجتماعية.

في كل حال، المسرحية مشرعّة النوافذ على المفاجأة وكل احتمال، فالرجل والمرأة هنا قد يترافقان في خطوبة تجمعهما في شراكة زوجيّة، أو تفرّقهما إلى الأبد.

٢٥ - أصحاب السعادة الزوجيّة:

كتبت في الأربعينيَّات.

مسرحيّة أخرى تومئ إلى الاضطراب في الأسرة المصرية. وهي في نهايتها ظلّت مفتوحة الستار على المجهول. فالأسرتان مهدّدتان بالطلاق ما بين الزوج والزوجة.

ولعلّ ما تفيدنا به هذه المسرحية هو واقع الجمود والرتوب بل الفراغ في طبقة متوسطة، وهو واقع يحدوها في أحايين كثيرة على اختراع الأسباب والذرائع اختراعًا للخروج منه.

٢٦ - أعمال حرّة:

كتبت في الأربعينيّات.

هذه المسرحية إدانة لعقلية طاغية على مؤسسات الدولة قبيل الثورة المصرية، حيث الرشوة والإغراءات والخداع واستغلال الوظيفة. وهي شاهد على مدى الاهتراء في القطاع الخلقي من حياة العصر، فالمال هو السلطة الكبرى يسعى اليه الجميع، رجالًا ونساءً، تقصيًا للذائذ وفوزًا بالمنعة والنفوذ.

ولعلّ هذا الانصراف إلى اللهو عند الموظفين، و «سالم» و«المدير»، هو محاولات للنسيان واستبعاد لأزمات ضمير باطنية، تتسلّط كالهاجس في نفوس هؤلاء.

٢٧ - أغنية الموت:

كتبت في الأربعينيّات.

هل تكون تمثيلاً للصراع بين نزعة الحرب ونزعة السلم على صعيد الدولة؟ في كل حال، عاشت «عساكر» صراعًا قاتلًا بين حياة ابنها وموته، بين الشرف والمذلّة. ومأساتها الكبرى في أن اختيارها، أيًّا كان، لن يعيد إليها طمأنينة الفؤاد.

ولعلّ المسرحية تصوّر لنا هذا الاختيار الذي لا بدّ منه أحيانًا ليكون الإنسان متجانسًا مع التاريخ الذي تجري فيه أحداثه.

ولئن كان القتل قد وقع فإنه لم يأت خاتمة لأحداث ظلّت مرتقبةً في كل حين. واستمرّت المشكلة، ولكن غاب الصراع تاركاً وراءه اليأس وموت أمل مستقبليّ تشفى به الأوجاع.

٢٨ - بيت النمل:

كتبت في الأربعينيّات.

توق، في هذه المسرحية، إلى ريادة المجهول بتخطي العقل، ذاك «الحارس الثقيل» الذي يقف بباب القلب. والمعتقدات الشعبيّة في هذه المسرحيّة تبدو بقايا حقائق تاريخية نابعة من أعماق الكيان الإنساني، وبها اتّهام يوميّ لقصور العقل الرياضي وللحضارة الإنسانية.

إذًا، في «بيت النمل» نزوع الإنسان لتخطي الزمن والقشرة الظاهرية للحياة، مع

الإشارة إلى أن ثمة تماثلاً بين هذه المسرحيّة وبعض أفكار مسرحية «ساحرة». (مسرح المجتمع، رقم ١٤).

٢٩ - بين يوم وليلة:

كتبت في الأربعينيّات.

مسرحية ذات حدّين في نقدها: تفضح الأخلاق وتهاجم الأشخاص. فالوزير الذي عاد، طلب من مدير مكتبه، وهو مداجٍ، أن يذكره بترقيته الاستثنائية، وكأنه بهذه المكافأة يشجّعه على الاستمرار في ملقه. وهل يمكن أن يكون ذا عفو عند المقدرة؟

تبقى الإشارة إلى الشبه الكبير في الخلق والسلوك بين مدير المكتب والوكيل المساعد في مسرحية «مفتاح النجاح» من مجموعة «مسرح المجتمع» (ص: ٥٩٣).

٣٠ - الجياع:

كتبت في الأربعينيّات.

من وحي الحياة العصرية كما جاء في التقديم. وهي تحكي: حكاية الجوع في نطاقه العاطفي الجسدي، وحكايته في نطاقه الإنساني الاجتماعي.

والخاتمة جاءت معبّرة عن اختيار وانتماء، فلقد ترك «عزّت» «شوشو» وصحب الولد «بندقه» ليحميه من عيون الفضوليين، وفي هذا المنحى احتمال بأن يصبح «عزّت» داعيةَ تغيير في محيطه ومجتمعه.

٣١ - الحبّ العذري:

كتبت في الأربعينيّات.

تمثّل التعارض والتناقض بين ما يؤمن به الإنسان وما يرتكبه. ساوى فيها الحكيم بين رجل السياسة والمرأة التي تبيع جسدها لغاية في النفس.

وهي قد انتهت بتأكيد عزلة «عبد الغني» قرفًا من هذا العالم. ولعلّ أمانة الصندوق في الحزب، التي طلبت له وهوالبخيل، جعلت الموقف يشبه بتعارضه موقف «الباشا» في مسرحية «اللصّ» (مسرح المجتمع، ص ١٢٣) الذي تناقض لديه ما يؤمن به وما يمارس على أرض الواقع.

٣٢ - دقّت الساعة:

كتبت في الأربعينيّات.

المسرحيّة هذه مشرّعة الأبواب على احتمالات كثيرة أقلّها سؤال: هل تستمرّ «حميدة» في مساكنتها «محمود»؟

ثم هي سجل يشهد على واقع أُسري في مسرح الحكيم من خطوطه انفصام في العلاقة بين الزوجين وغلبة السريّة لانعدام الحوار.

ونقع في المسرحية على هجاء مبطن لطبقة الأطباء، ببروز أحدهم صديقًا لملاك الموت في لعبة رمز موفّقة.

وقد نجد شبهًا بين هذه المسرحية ومسرحية «لا تبحثي عن الحقيقة» (راجع ص ٢٣١) في تصوير ردّة فعل المرأة الزوجة لدى اطلاعها على اتخاذ زوجها لنفسه ضرّةً عليها.

٣٣ - الرجل الذي صمد:

كتبت في الأربعينيّات.

مسرحيّة تسلّط ضوءًا على الدوائر الحكومية وما يجري في أقبيتها من صفّقات. فتصوّر حالة الاهتراء التي منيت بها الدولة بفساد أخلاق موظفيها.

والشيخ «صالح» يشبه بنزاهته وإيمانه الأم «النائبة» في مسرحيّة «النائبة المحترمة» (مسرح المجتمع، ص ٦٣).

ولكن المسرحيّة ختمت بعلامة استفهام. فـ«صالح بك» خرج من أحد الأبواب وهو يصيح بقوّة «سأصمد وحدي.. سأصمد». والصمود لا يعني أن المعركة قد انتهت، فإرادته قد تخونه، خصوصًا أن وزير المال الجديد من أصدقائه، والمال مع صديقه السابق «عبد البرّ باشا» يتعاظم نفوذه.

٣٤ - ساحرة:

كتبت في الأربعينيّات.

إنتهت هذه المسرحية:

- بأن سرى السحر في جسمي «سعاد» و «عز الدين» حتى ارتبطا الإرتباط الوثيق.
- إخترقا العالم المعقول إلى سواه، إلى نوع من جنّة مصطنعة تعوّض عن المرارة التي

يعيشان في الحقيقة.

- والخطوة هذه ترافقت مع شعور من الرجل بمدى قدرته على النضال والعمل، فنراه يطلب من «سعاد» أن تؤمن به، فمعًا وبالإيمان تتمهّد طريق المستقبل.

لذلك تشبه هذه المسرحيّة بعض أفكار «الكنز» (مسرح المجتمع، ص ٣٢٣). فالإيمان المطلوب هو نفسه تقريبًا، مع الإشارة إلى أن جوّ السحر المرافق لحدث الحبّ يجعلنا نتذكّر «بيت النمل» (مسرح المجتمع، ص ٣٤٥)، فالعقل يُطّرح ويصغي البطل إلى نداء القلب، وكأنما الحياة تعتمد على لحظة جنون لتقبل وتعاش.

٣٥ - عرف كيف يموت:

كتبت في الأربعينيّات.

شاهد على طبقة من ذوي النفوذ فقدت كل شيء، وانتهت ضحية الدولة المتهرّئة التي خلقتها.

فسقوط «الباشا» في مرحاض قرب بيته رمز هجائي لنظام مشكلته مشكلة خلقية قبل كل شيء.

ولكن هذه المشكلة لم تُحلَّ في نهاية المسرحية، فـ«رئيس التحرير» اندفع بكل ثقة، بعد موت «الباشا» ليقوم بواجب التعزية لدى كريمته، فيستفيد من عقد التأمين المبرم لحسابها.

إذًا.. الفساد الخلقي مستمرّ وإن تغيّرت الوجوه.

٣٦ - العش الهادئ:

كتبت في الأربعينيّات.

مسرحية غنيّة في دلالاتها الاجتماعية والإنسانية:

- فاجتماعيًّا: تقدّم لنا نماذج مشوّهة لأحداث وعلاقات تحيلنا دوامًا على الشرط الخلقي الذي تحفل به مسرحيات الحكيم.
- وإنسانيًّا: تصوّر لنا مأزق التضاد والتجاذب المستمرّ بين واقع ومثال وحادث ومرتجى.

لذلك نجد في نهاية الفصل الثاني، وإثر حالة عقم فكريّ كبير، إقدام الكاتب على الزواج من «دريّه» وهو الرافض أساسًا لفكرة الزواج.

وكذلك في نهاية المسرحية، أنجبت الممرضة طفلًا بدلًا من أن ينجب الكاتب خاتمة

لفصله الأخير، وكأنما في خلد الحكيم أن الحياة يجب أن تستمرّ، إن في الواقع أو المثال، فما فشل به الكاتب «فكري» أدّته الحياة بكل روعة وأمانة.

٣٧ - عمارة المعلّم كندوز:

كتبت في الأربعينيّات.

على الرغم من أنها أعدت من وحي أخلاق الحرب (مسرح المجتمع، ص ٢٩٩)، فإني أرى فيها رموزًا سياسيةً: فالمأزق قائم بسبب التنافس على النفوذ والمال. وقد انتهى بتدخّل معاون البوليس ونصيحته، فحصل التغيير بالانتقال الهادئ من حالة الاستئثار بالسلطة إلى تقاسم النفوذ والسلطات.

ولكنّ المأزق بقي بوجهه الآخر: الأخلاق. لم تتغيّر، وظلّت بفسادها سيّدة هذا المجتمع الذي يتاجر فيه بالضعيف، وتتّسع دائرتها لتشمل الطيّبين والبسطاء، فتغويهم ببريقها ومظاهرها، إغواءها «الأفندي» الصهر الجديد.

٣٨ - الكنز:

من وحي الأربعينيّات.

قدّم لها المؤلف بأنها من وحي المال والحبّ (مسرح المجتمع، ص ٣٢٣).

فالمال قيمة كبرى في هذا المجتمع المتحرّك الخارج من الحرب، وهو على أبواب الثورة التغييرية في أرض مصر.

والحب نراه القيمة البديلة عند الشباب الطامح إلى التغيير، وهو مرادف بهذا المعنى للعمل، خصوصًا في طبقة المثقفين، ووجه من وجوه الديمقراطية والنضال.

ثم ما ورد في المسرحيّة من حديث عن الإيمان يشبه الكلام الذي انتهت به مسرحيّة «ساحرة» بين «سعاد» و «عزّ». (مسرح المجتمع، ص ٣٨٧).

٣٩ - لو عرف الشباب:

من وحي الأربعينيّات.

قد يكون من أهداف هذه المسرحية:

- أن القديم مهما جدّد شبابه فإنه سوف يبوء بالفشل، لأنّ الحاضر أعظم من كل ماض مهما سما.
- أن الشباب يحتاج إلى الماضي وتقليده أحيانًا، في إنجازاته وأخطائه.
- وأنّ جنون «طلعت» في حلم «الباشا» هو رمز لغياب العقل في حاضر يدّعي التطوّر والقديم يحوطه من كل جانب.
- وكأنما حياتنا تجري وفق حتميّة معيّنة. فالأحداث المرتقبة التي أثارها «الباشا» في الفصل الأخير من المسرحية، ترجّح هذه الرؤية للحياة لدى «الحكيم»، وكأنما على الأجيال الطالعة أن تستضيء بحكمة الشيوخ.
- وقد قال «الباشا» نفسه مثل هذا الكلام في حواره مع الطبيب وصهره وابنته: «يجب أن تخرج الثمرة الجديدة من بذرة الثمرة القديمة أشدّ ما تكون جدّة.. وطرافةً في النوع.. وقوةً في الحيوية.. هذا هو الخلود المنتج». (الفصل الرابع، ص ٧٥٧).

٤٠ - المخرج:

من وحي الأربعينيّات.

في هذه المسرحية نوع من الشكّ في جدوى العمر المنهمك بالعمل حتى تغييب الإنسان والعواطف. وفيها موضوع «أحمد علوي» الذي انتمى إلى الصدق حتى على حدود الجنون.

والمخرج نفسه في الخاتمة وعى حقيقة الإنسان فيه فاقترب من موقف «أحمد علوي - عطيل» مستجيبًا لنداء قلبه، فخرج من منطقه الخاص، منطق التمثيل، إلى حالة أكثر اقترابًا من الإنسان.

٤١ - مفتاح النجاح:

من وحي الأربعينيّات.

إنها مرآة لما يحدث في دوائر شرقنا العربي، في كل زمن. ولقد برع الحكيم في تصوير ذلك، إذ جعل الفكرة السياسية ترتبط إلى بعيد بالمبادئ الاجتماعية والخلقية في آن. فأعطانا حقيقةً راهنةً بالغة القسوة في تجسيدها الفساد والسعاية والمداجاة وسواها من عيوب ومثالب.

ونشير إلى تشابه كبير في الخلق والسلوك بين الوكيل المساعد في هذه المسرحيّة، ومدير مكتب الوزير في مسرحيّة «بين يوم وليلة» (مسرح المجتمع، ص٩).

٤٢ - ميلاد بطل:

من وحي الأربعينيّات

في هذه المسرحيّة تكريس للبطولة فعل تضحية وافتداء، وتسامٍ بالعاطفة الفردية إلى سماء الإنسانية الخالدة.

وفيها يغدو الحب وقودًا للأمة وحافزًا على الاستبسال والشهادة.

٤٣ - النائبة المحترمة:

من وحي الأربعينيّات.

المأزق في هذه المسرحية سببه من خارج، من المجتمع. وقد استعيد التوازن إلى الأسرة بفعل إرادي من الزوجة النائبة المحترمة. فلقد استقالت، وفي استقالتها اعتراض على أمرين:

- على وضع ميؤوس منه في السياسة؛
- وعلى طبيعة المرأة التي لا يمكن للمرأة نفسها أن تتجاهلها.

٤٤ - بين الحرب والسلام:

١٩٥١.

هي نقد لرجال السياسة في مصر، أولئك الذين يزوّرون الحقائق لمآربهم الشخصيّة.

وهي إدانة للسياسة التي هي فن القيادة إلى السعادة والحبّ. ولكن في دروب الحرب ونأي عن السلام.

٤٥ - الشيطان في خطر:

الفيلسوف لم يستطع أن يوجد حلولًا لحروب الإنسان، لأنّ حربًا من نوع آخر تشتعل في بيته.

وهذه المسرحيّة تشبه في جوّها مسرحيّة «نحو حياة أفضل» (راجع: ص ٢٦٢). وأرى تماثلًا بينها وبين أقصوصة «الشيطان» في كتاب «العواصف». (راجع مؤلفات جبران خليل جبران بالعربية، المجموعة الأولى، (مكتبة صادر)، ١٩٨١، ص ٨٤).

٤٦ - لكل مجتهد نصيب:

١٩٥١.

في هذه المسرحيّة نقد للعقلية السائدة في دوائر الحكومة ومردّها إلى:

- هزال في أجهزة التفتيش،
- إنحطاط الشرط الخلقي في العنصر البشريّ،
- جمود عام في النظم السياسيّة بل احتضارها قبيل الثورة كمظهر من مظاهر الديمقراطية الراقية.

ب - بعد الثورة:

١ - الأيدي الناعمة:

١٩٥٤.

هذه المسرحيّة:

- تطلق رصاصة الرحمة على بقايا الأرستقراطية في مصر.
- تدعو إلى العمل والجهد كمظهرين شرطين واجبين للإنتماء إلى المجتمع.
- تجعل العصاميّة المتمثّلة بـ«سالم السعداوي» القيمة الكبرى التي تليق بإنسانيّة الإنسان، والمكافأة الواجبة لكل فرد يؤمن بالحياة وقدرات الفرد والأمة.

٢ - صاحبة الجلالة:

١٩٥٥.

هذه المسرحيّة سياسيّة التوجهّات تدين الملكيّة وطغيانها، وبعض الطبقة المتوسطة الطامحة إلى النفوذ والغلبة.

وقد انتهت بانتصار الشعب والحبّ والفن، وبانهيار «المتبرجزين» وحداثة النعمة

المتمثّلتين بـ«أنيسة» وزوجها.

٣ - نحو حياة أفضل:

١٩٥٥.

جوهر هذه المسرحيّة أن الإصلاح يبدأ بالإنسان،فالتقدّم الماديّ قد يأتي أحيانًا على حساب أصالة الروح.

والمسرحيّة هذه تشبه بعالمها مسرحيّة «الشيطان في خطر»، من مجموعة «المسرح المنوّع»، والتغيّر الحاصل للفلاّح والفلاّحة يذكّرنا بمشاهد من «الدنيا رواية هزلية» (راجع: ص ٢٦٩).

وأرى تماثلًا كبيرًا بينهما وبين أقصوصة «الشيطان» لجبران. (راجع مؤلفات جبران خليل جبران بالعربية، المجموعة الأولى، (مكتبة صادر)، ١٩٨١، ص ٨٤).

٤ - الصفقة:

١٩٥٦.

تحكي حكاية الصراع بين قويّ وضعيف، بين ماض يضيّق الخناق وحاضر لا يقطع من المستقبل رجاءه.

وهي تشتمل على بذور الوعي الاجتماعي والإنساني، ومطالبة الفلاّح المصري بحقه في الحياة طالعًا من جمود التاريخ إلى الحضارة.

وهي تركّز خصوصًا على ناحية التعاون في مواجهة الشرور، وهو منحى كبير في مسرح توفيق الحكيم.

أما الترجمة العملية لهذه الانتفاضة فتمّت عن طريق يقظة الأُخلاق برجوع الحاج «عبد الموجود» عن زلاته، وبانتمائه بفعل الخير إلى الجماعة.

٥ - أشواك السلام:

١٩٥٧.

يعالج الحكيم في هذه المسرحية مشكلة السلام العالمي واستحالته ما لم يتخلّ الكبار

من أحقادهم، ويعتمدوا المصارحة وسيلةً مباشرةً لإزالة الشكوك المتراكمة. ولقد برع بتمثيل هذا الصراع السياسي الكوني بواسطة عداوة مزمنة بين محافظين ارتبط ولداهما بعاطفة الحبّ.

وما فعله الوالدان المحافظان للتفريق بين الحبيبين شبيه إلى حدّ بعيد بما تقوم به الدولتان العظميان من تغذيتهما الحروب بين الأمم والشعوب الصغيرة لنسف فرص التقارب بينها وإنفاذًا لمنطق الأقوى في شلّ قدراتها.

ولعلّ أجمل ما في هذه المسرحية تصريح بأن القادة يستخدمون العقل أكثر من اللازم فيما الشعوب تريد العيش ببساطة، ومثله عودة المحافظين إلى الطبيعة الخيّرة الجميلة إثر اكتشاف كلّ منهما للآخر.

وانتصر الحب والسلام، والفضل في هذا الانتصار هو للصراحة والمواجهة وقبول مبدإ الحوار بفعل إرادي.

٦ - رحلة إلى الغد أو العالم المجهول:

.١٩٥٧

تحكي هذه المسرحية حكاية الاغتراب الكوني، فما ان ابتعد السجينان بالصاروخ حتى شعرا بالعطش إلى الأرض ولو أنها قد هيّأت لهما حكمًا بالإعدام.

ومع أنّهما قد استغنيا فوق الكوكب الجديد عن كل جوع وحاجة وإحساس، فإنّهما رأيا في العمل قيمة إنسانيّة كبيرة تحدّد هويّتهما الوجوديّة.

والإحساس الأكبر الذي أمضّهما هو الفراغ القاتل وخلو الحياة الجديدة من أية قيمة، وكأنما الحكيم يجعل من هذا الاحتياج - السعادة عنوانًا للبؤس الإنساني وجذرًا في آن معًا.

ولدى عودة الرجلين إلى الأرض بعد ثلاثماية سنة من الغياب النسبي، يجابهان بتقدّم هائل في عالم انتفى فيه الجوع والحبّ والفرديات، وانتصرت الآلة، فكان اغتراب آخر.

وعرفت المسرحية إنقاذها الإنساني بابتعاد السجين الأول مع الفتاة السمراء (من حزب الماضي) إلى مدينة السكون ليعيشا الحب في عزلة وسط عالم يصخب بضجيج الآلات والمصانع.

ملاحظة:

موقف استعادة صور الماضي على الكوكب يشبه في جوّه:

- لوحات من «لزوم ما لا يلزم».
- لوحات من «الدنيا رواية هزلية».
- ولوحات من «أهل الكهف»، إثر عود السجينين إلى الأرض.

٧ - رحلة صيد:

كتبت في الستينيّات.

مسرحية ذات دلالات كثيرة على معنى الحياة وجدواها، وضوء على الزمن الباقي في مساره العبثي.

- فالرؤية، رؤية الطبيب، هي المسمّرة، أمّا المتغيّر فهو موضوعها. ترى الطبيب هو كلّ آدميّ وما يراه هو مواقفه المختلفة؟ هكذا تصبح الحياة الإنسانية شريطًا، سرعان ما ينقضي لتبدأ صور أخرى.
- وهذه المسرحية تشبه في فكرتها مسرحيَّة «الدنيا رواية هزلية» (راجع: ص ٢٦٩) ولكن في اتجاه معاكس، فلئن حدست تلك بعض مواقف المستقبل وأبدته على ضوء الحاضر، فإن «رحلة صيد» تستعيد المنقضي على ساحة الحاضر المتناقص حتى حدود الفاجعة.
- وقد يكون الأسد هو الزمن الذي يفترسنا دون أن نشعر بنهشه إلَّا فجأةً وبعد فوات الأوان.
- أما المشهد ما قبل الأخير (بواح الطبيب لطيف زوجته) فهو يبرز الحبّ قيمةً كبرى في الحياة، والأسرة مهوى للأفئدة المتعبة، وفرصة شعوريّة لاسترداد أمل وعافية.

٨ - رحلة قطار:

كتبت في الستينيّات.

الألوان المختارة في هذه المسرحية ليست ألوانًا خلقيةً بمعنى الخير والشرّ، بقدر ما هي ألوان نفسيّة بين الفرح والتفاؤل للأخضر، والحزن واليأس الدفين للأحمر.

وهذه الثنائية في الألوان أضحت ثنائية في الموقف النهائي من ضرورة تسيير القطار أو عدمه.

وحادثة إيقاف القطار أي الزمن كانت لسبب خطير فيه الحياة أو الموت. ولكن طريقة المعالجة من جانب الشخوص جاءت تافهةً ومعيبةً بتواكلهم والتردّد.

وثمة مواقف مفيدة في دلالتها على ردّات الفعل الإنسانية حيال توقف حركة التاريخ:

- فالآنسة الطيّبة المتفائلة راحت تمضي وقتها في عمل منتج نافع،
- أما السيدة فانصرفت إلى الرقص، إلى العبث، في بكاء ربّما ولكنه مقنّع بابتسامة مزيّفة، شأن من يغرق يأسه بسائل كأسه.

أما عن الخاتمة فلقد أسدل الستار على القطار يقلع من جديد وكأن على الموكب الحياتي ألّا يستسلم، لأنّ الدرب صنعت لتُجتاز، وإن لم يحلّ اللغز وتتوضّح التوجّهات.

٩ - يا طالع الشجرة:

.١٩٦٢

آراء كثيرة أضاءت هذه المسرحيّة أهمّها ما جاء به «لويس عوض» و «نقولا سعاده» لكنني أرى لها تفسيرات مغايرة قليلاً في التوجّهات والرمزية.

فـ«المحقق» قد يمثّل النظام الذي يحقّق في أمر التعرّض لـ«بهانة» التي اختفت.

و «بهانة» هل تكون غير الثورة التي أجهضت ذات يوم فلم تلد الحريّة - «بهيّه» ولم تحقق المرتجى؟

و «بهادر» أراه الكاتب المتّهم بجريمة قبل أن تقع. وهو بالفعل يتهيأ لقتل هذه المرأة - الثورة ، لأنها أخفت الحقيقة.

و «الدرويش» أراه رجل الدين أو الضمير أو عين القدر المراقبة للأحداث.

أما الشجرة فهي الأمة أو الشعب الواعد بأزهار وثمار.

تبقى «الشيخة خضرة» وهي في المسرحية ذاك الحدث الصغير يتلهّى به الإنسان المصري تلهّي الكاتب - «بهادر»، فينصرف عن الأمور الجوهرية.

وانتهت المسرحية باختفاء «بهانه» وقد خنقت. فأين الجثة؟ لم تُرَ، اختفت، ولو وُجدت لدفنت، ولكنها الثورة - النظام التي كانت في الستينيّات ولما تزل، فكيف تدفن؟ وماتت «الشيخة خضرة» الحدث الصغير، والبديل من الكبير، يتلهّى به «بهادر» حتى يجد الجثّة فيتحقق من قتلها.

وبقيت الشجرة في مكانها، ولكن دون أن تزهر الموسم المربّع، برتقالًا ومشمشًا وتينًا ورمّانًا، مع الاحتمال بإزهار يُرتقب متى وجدت الجثّة - السماد.

إذًا.. هي مسرحية مشرّعة الأبواب على التاريخ، وتقف عند باب الاحتمال من كل حدث: فالقطار استمرّ صفيره وهو رمز للحياة الباقية، وكذلك نشيد الصبيان الذين في رحلة مدرسية، وهم رمز المستقبل:

«يا طالع الشجرة هات لي معك بقره»
«تحلب وتسقيني بالملعقة الصيني»

وكأنّه حديث الأجيال، ينبع من أعمق أعماق التاريخ، عند كل شعور بالحزن والإخفاق، ويكلّم منقذًا تهيّئه الأيام ليحقّق حلم الشعب بالخير والسعادة والحريّة.

١٠ - الطعام لكل فم:

.١٩٦٣

هذه المسرحية تدور حول فكرة الخلاص من التبعيّة والاستعباد بتأمين الطعام لكل فم. وفيها فكرة العدالة الكونية تغلب فكرة العدالة الفردية، فـ«طارق» الشاب أحجم عن الانتقام لأن مشروعه هو العدالة.

ولعلّ غسيل الشقّة رمز للنظافة بمفهومها التاريخي، بخروج من قمقم التقاليد والأيام المتشابهة ليولد الإنسان المثال.

و «حمدي» الذي ندم في نهاية المسرحية على نصف عمره الذي ضاع في حراسة الملفات أو في المقاهي، ينبئنا بتحوّل في شخصيّته الفردية، وهو تحوّل يؤدّي إلى آخر في الشخصيّة التاريخية للأمة، وذلك عن طريق العمل والحلم.

وتنتهي المسرحية بتداخل بين الحلم والواقع، فيحسب «حمدي» زوجته العازفة على البيانو «ناديه» العائدة بحلمها الجميل. وتبدأ عندئذ الخطوات الأولى على طريق الأمل الكبير في تحقيق الطعام لكل فم، لأن الطعام هو الحريّة.

ملاحظة:

يقول نقولا سعادة في كتابه «توفيق الحكيم» (ص ٨٣)، إن «سميرة» هي أخت «حمدي». والمرجّح عندي أنها زوجته بدليل الاتّهامات التي يوجّهها إلى أختها التي تغار منها، وإلى زوجها المحاسب في شركة.. («سميرة وحمدي»، ص ١٠).

١١ - كلّ شيء في محلّه:

١٩٦٦.

المسرحية خطيرة من حيث المغزى السياسي فهي تهاجم مرحلةً من مراحل النظام الاشتراكي في مصر.

فتشابك المصالح ارتُؤي له خطة محدّدة الوجهة، دونما التفات إلى الخصوصيات.

١٢ - القلق أو بنك القلق:

١٩٦٦.

هي شتيمة من الحكيم لكل نظام سياسي يَعِد، ولكنّه يبقى في تعامله مع الناس في نطاق الوعد. وهو نظام يحرص على إخراج المظاهر بأبهى حلّة. فيما الفساد والإفساد والنفعيّة والجاسوسية والنميمة تسيّره من داخل.

والحلّ! كلّ شيء بقي على حاله فـ«منير بك» لن يُمسّ إذا كان يعمل للسلطة. وسيستمرّ الجنس هو البديل للسعادة الموهومة على النطاق السياسي، وكذلك الإنسان المواطن المعاني لن يمتلك إلّا فضيلة الصراخ في «بنك» لا أساس له ولا جدوى منه غير خوائه وعبثيّته.

إذًا المأزق بقي على إشكاله، فلا حلّ جذريًا حيث الوهم والإيهام، والإتجار بآلام الناس وآمالهم.

١٣ - الحمار يفكّر:

١٩٦٩.

هذه المسرحيّة اتّهام في الصميم لنظام الستينيّات بالزندقة والابتزاز. فالعصابة السيّدة في قفرها، خصوصًا بعد انضمام «شهريار» إليها، ليست في الحقيقة سوى طغمة حاكمة وهي مستبدة بالشعب تحت ستار إفادته.

وكأنّما «الحكيم»، بجعله «شهريار» ينضم إليها، قد جعلها نسخةً منقّحةً عن حكمه الجائر، فتواصل بها الظلم وإن بظروف وتسميات مختلفة.

ولعلّ «الختام الوردي» كما رواه «شهريار» ينبئنا بالمنحى الخطير لهؤلاء الطغاة في حكم شعوبهم: قتلُها تحت شعار إرضائها في الحاضر.

١٤ - الحمار يؤلف:

.١٩٧٠

سياسية انتقادية حتى حدود الإبكاء. ففيها الإيحاء بنظام يتعارض لديه العزم والممارسة. وما اليخت في المسرحية إلّا رمز موفق للأنظمة الفاسدة التي تلهي المساكين عن أمورهم الجوهرية: فشبعُ ليلة وترفُها داخل يخت لا يحلّ مشكلة الإنسان الذي يتضوّر جوعًا، فضلًا عن أن ما يفعله المليونير المفلس ليس أكثر من إتجار بمآسي الناس وإثراء غير مشروع على حسابهم.

تبقى شخصيّة «الصعلوك» - الجهل المؤتمر ائتمارًا غبيًّا دون أن يكون له يد في تسيير الأحداث. وما ترنيمته: «قال هات قبطان...» إلّا اعتراف بالتلقائية غير الواعية التي تتميّز بها مجتمعات الفوضى والضياع وهي لا تبصر أكثر من حاضرها.

١٥ - سوق الحمير:

.١٩٧١

إدانة لبعض عهود السياسة المصرية في الستينيّات:

- لأنّها تهمل الشباب ذوي الوعي والذكاء، فلا يعلو في ساحة الأمة إلّا نهيق الحمير.
- لأنّها تفضل القمع في حكم الشعب على أن تصغي إليه، فيسهل عليها تنفيذ مآربها. وقد رمز الكاتب إلى ذلك في الصفحة ١٠٧ («الحمير») إذ أسكت المزارع الرجلَ - الحمار «حصاوي» فجُوزيَ بمسخه حمارًا من جديد وتفرح الزوجة، فتردّد: «وما له الحمار؟ على الأقل نقدر نركبه...».
- وفي رعايتها لم يُوفّق العاطلان إلّا بعد توصية من حمار. وكم في هذا الموقف من مضحك مبكٍ في إدانته مجتمعًا أسيادُه في وقت من الأوقات هم من الحمير.

١٦ - حصحص الحبوب:

.١٩٧٢

ذات مغزى سياسي هي الاخرى، فـ«الحكيم» قد قدّم لنا هيئتين:

- المدرسة أولاً. فهل تكون مدرسة السياسة والنظام والحكّام، ملّاك الغد، وهي تخرّج

الحمير؟

- شركة العلف والمبيدات الحشرية، هل تكون هي الأخرى ذاك النظام في وجهه الانتاجي أو العملي التطبيقي؟

وختام المسرحيّة بقَسم «المدير» على أن يطرد زوّاره جميعًا بالمبيدات، هو صرخة لطرد الفاسدين ولاستعادة نقاء بعيد.

١٧ - إحتفال أبو سنبل:

كتبت في السبعينيّات.

ما تحاول التعبير عنه هذه المسرحيّة هو أن لعالمنا عالماً محاذيًا ما يزال نابضًا بالحياة. فالتاريخ لا موت فيه، وهو مسكون أبدًا بحركة الآدميين. وحاضر مصر يحلم بمواقف مشرّفة من هذا القديم، فتستعيده الدولة لأنّه ثمار إعجاب وإعزاز. ولكن خطأ الأحياء في هذا الحاضر هو إيمانهم بأنهم وحدهم الأحياء وبأن ما سبق قد دال.

وكأنما أيضًا لعينَي الحكيم أن أحداث الناس تتّم وتعبر فيما التاريخ في ماضيه عليها شهيد.

١٨ - الدنيا رواية هزليّة:

كتبت في السبعينيّات.

نظرة تشاؤمية إلى الحياة، أو هي محاولة لتغييب كل مأساة شخصية في مأساة عامة، هي مأساة الوجود.

و «خالد» أتيحت له فرصة الحلم هنا، بسبب من عبوس الحياة وجهومتها. ولكن هذا الحلم لن يبقى المتنفّس الوحيد، ونوافذه لن تتشرّع لهمّه باستمرار، فقد ينتهب اللحظة فيعيش لها (وقد بدأ ذلك بزواجه من «علويّه»، وهي خطوة قد يكون فيها الحل لمأساة وجوده، أو تنتهي بفاجعة)، أو قد تتهيّأ في أيامه المقبلة أسباب لثورة محتملة.

١٩ - لزوم ما لا يلزم:

كتبت في السبعينيّات.

المشاهد الثلاثة اتهام للسلطة، ممثّلة بـ«المحقق»، بالتواكل والتقصير:

- فالمشهد الأول انتهى باتفاق القاتل والقتيل، وبرفض «المحقّق» لهذا الاتفاق، لان عليه

الاستمرار في الدعوى.

والمشهد الثاني انتهى بطرد الرجل التقليدي السلفي والشاب الخنفس، لأن السلطة حائرة ربّما في اختيار ما بين قديم وجديد.

– والمشهد الثالث أيضًا، وهو يحكي مأساة البروقراطيّة المتحجرة في مصر، ما استطاعت فيه السلطة أن تحزم أمرها، فتفصل ما بين حق الموظف، موظفها، وحق المصاب. وطردت الاثنين معًا.

* * *

٤ - ثبت بالمسرحيّات موضوع الكتاب

(يشمل أسماء الأشخاص الرئيسيّين في المسرحيّات هذه..
مع ضوء على أوضاعهم وخصالهم)

أ - قبل الثورة.

ب - بعد الثورة.

أ - قبل الثورة:

١ - المرأة الجديدة:

- محمود بك وصفي: أرمل، صاحب ثروة وعقارات، مقبل على الحياة بشكل أنساه ابنته الوحيدة، فتربّت في كنف أخته «صغار» إلى أن ماتت هذه بعد أن جاوزت الثمانين. وإذ نوت أن تعيش في بيت أبيها راح يبحث لها عن زوج لئلّا تتقيد حريته بوجودها.
- سليمان بك حلمي: إبن يسار في الأساس، فأبوه باشا، ولكنّه بدّد ثروته في البذخ والتنعّم بالحياة، فتبخّرت وأصبح طريد الدائنين. يشبه «نجيب» بطل مسرحية «رصاصة في القلب» و «شاهين» في مسرحية «حياة تحطمت».
- سامي: زوج اتخذ لنفسه عشيقة هي «ليلى» دون أن يعرف أنها ابنة «محمود». فهو يحرص على انتهاب اللحظة بكل ما فيها من لذة وقد ظهر في نهاية المسرحية مخدوعًا بدوره، إذ تنبّه للعلاقة بين زوجته «نعمت» و «سليمان بك».
- عليّ: يشبه «سامي». ولكن الفرق أن «عليّ» تزوج «فاطمة» وهي امرأة من غير بيئته ليستقوي بثروتها.
- شاهين: بدا إنسانًا مفلسًا، يعيش عالةً في بيت «محمود» وعلى حسابه.
- ليلى ونعمت: تتشابهان في الدعوة إلى التحرّر، وفي السلوك أيضًا.

٢ - أمام شباك التذاكر:

- الشاب: بوهيمي في حياته داخل باريس، يبحث عن الجدّة، والحبّ لعينيه يبدّد الغربة.
- الفتاة: هي، برأي الشاب، امرأة غير عادية، خطرة ولكنها مرحة. ويبدو أنها من النوع الذي يناسب رجل الثقافة والفكر.

٣ - الخروج من الجنّة:

- عنان: امرأة كثيرة التفكير، انتفضت على واقعها كزوجة شبه جارية في قصر.

أعرضت عن زوجها بحجة حبّها له والمحافظة عليه، فخرجت من طبيعتها في بيئته، لتعود إلى طبيعتها في بيت رجل آخر. تركت الجنّة مختارة، وانتمت إلى الحلم، أي إلى حالة من التفوّق على طبيعتها.

- مختار: ورث ثروةً من والدته. عاش لنساء كثيرات بعد أن امتنعت عليه امرأته عاطفةً وجسدًا، ثم كرّس حياته للتأليف بعد أن طلّقها.
- الباشا: يمثّل طبقة من التقليد بين المكبّين على الجاه والنفوذ؛ ويسوّغون تهالكهم هذا بالوطنيّة ودافع الخير العام.
- ليلى: امرأة زوجة لموظف. وهي في المسرحيّة صلة أختها بالواقع.
- إدريس: خادم وفيّ. كان رفيقًا ملازمًا لسيّده. وهو أميّ. ولعلّ هذه الأمية نفحته ميزة الاقتصاد في الكلام والبراءة أيضًا.
- الأشخاص الثانويون: مواقف إجتماعية، وعيّنات من مجتمع تحكمه غاية وحيدة: الاستمرار:

* عليّه : ممثلة ذات فضول يتوافق وطبيعة المرأة. فلقد هزّها غموض الكاتب «مختار». وقد تشكّل بإلحاحها عليه ذات يوم منعطفًا خطيرًا في رؤيته الدنيا والناس، على الرغم من مغادرتها منزله واجدةً عليه.
* المخرج عمر : ظهر ضعيف الشخصية، لا خبرة إجتماعية أو مهنيّةً لديه.

٤ - سرّ المنتحرة:

- محمود: غنيّ ذو عطش دفين إلى الحب. وما الانصراف إلى العمل بنهم إلا نتيجة فراغ من هذه الناحية. لذلك اتبّع وهمه ونفض خموله العاطفي وانتمى إلى «زيزي» التي ظنّ أنها انتحرت من أجله. وقد استحقت الحياة أن تعاش لعينيه بهذا الحبّ، فانقلب من كهل إلى شاب تتدفق منه الحياة.
- إقبال: امرأة قويّة سلطويّة، تخاف الفضيحة وتخشى الضرّة والطلاق. تحب الحياة بيذخها ونعيمها، وعلى الأرجح أنها من غير بيئة زوجها.
- سالم الممرّض: موضوع لثقة الزوجة، فهو ساعة الطبيب بتوصية منها. يسعى في فقره إلى الاستفادة من الزبائن. فهو من طبقة فقيرة تعيش في المدينة وتشق لنفسها مسارب إلى القوة والثروة.

٥ - حياة تحطمت:

- الدكتور صبحي عبد الباقي: موظف طبيب. يوفّق بين عمله وسلواه. يؤلف مع بعض

الموظفين في الريف جماعةً أو نخبةً تتردّد إلى قصر «عيسوي بك». ثمّة شبه بينه وبين «محمود»، بطل مسرحيّة «سرّ المنتحرة» في الناحية الأسرية، فكلاهما مستغفل، وامرأته من الطراز المتطلّب.

- دريّه: زوجة الدكتور وهي امرأة من المدينة، ولكنها تتصرّف أحيانًا كحديثات النعمة، وتعيش حالات اشتهاء إلى الإثراء الفاحش. تبدو ضائعةً في الانتماء إلى المدينة أو الريف.
- زيزا: خير من يمثّل طرازًا من النساء اللواتي يتقْنَ إلى القوة والسيطرة. وهي تتوسّل جمالها لفتوحات جديدة، بعد أن استهلكت قدرات زوجها الأول «شاهين».
- شاهين: مطلّق «زيزا». كان من النخبة وهو المحامي اللامع فيما مضى. فأضحى في أسفل دركات السلم الاجتماعية. مضحك بيأسه.
- عيسوي بك: مظهر قوّة إجتماعية ونفوذ مالي. وما سوى ذلك، لا ميزة لديه ولا جاذب إنسانيًا.
- سالم التمرجي: رفيق الدكتور في شيخوخته وشبابه. يشبه في خصاله «سالم» «سرّ المنتحرة». ويبدو في حلف مع سيّدته «دريّه» لانتزاع مال الدكتور زوجها بالتمادي.

٦ - رصاصة في القلب:

- الدكتور سامي: ابتدأ في المسرحيّة رجلاً صديقًا يقف إلى جانب صديقه «نجيب». ثم ظهرت جوانب من شخصيّته جعلت منه أنانيًا يرى في زواجه من «فيفي» صفقةً تهيئ له قوةً ونفوذًا.
- نجيب: موظف في الحكومة، قد يتبادر أول الأمر أن الحكيم يسلّط ضوءًا على مسلك خلقي شاذ فيه لكثرة ديونه. وقد يكون كذلك، ولكنه تطهّر بالحب، وعاد لا يخشى نقائصه. هو مثال الإنسان البوهيمي الرافض الذي يعيش حالات نزوع غير واضحة التوجهات. يشبه أحيانًا في مواقف تخلّيه وقنوطه المحامي «شاهين» بطل مسرحيّة «حياة تحطمت».
- فيفي: «أرستقراطية غنيّة»، سيّدة أمرها على ما يبدو، فهي في الثلاثينيّات وتقود سيارة، وتجابه الرجل بالحجة وتجبهه بقوة شخصيّتها. وهي تنتمي إلى الجيل الجديد المتحمّس للصراحة، والكاره للرياء. لذلك نراها ينقلب موقفها وتحب «نجيب» في نهاية المسرحيّة.

- عبدالله البواب: وجه من وجوه طبقة تستفيد أبدًا ممّن يفوقونها مالًا ونفوذًا. وهو ذكيّ في إنقاذه سيّده من ورطات كثيرة فتعود عليه بالنفع من الناحية المادية. يشبه «سالم التمرجي» في «سرّ المنتحرة»، و «سالم » في «حياة تحطمت».

٧ - الزمّار:

- سالم التمرجي: إنسان خارج إطاره الطبيعي. فالحلم لديه هو الواقع، وما سواه فراغ ونوم. فهو يعيش حياةً هائمةً لدرجة أنه ترك وظيفته أسابيع وتاه وراء غجرية. إنه الصادق الوحيد الطاهر في هذه المسرحيّة.
- الطبيب وعبد المطلب أفندي وسائر الموظفين: يعيشون حياةً مزدوجةً: فوجه في البيت وآخر في المجتمع. و «عبد المطلب» بدا إنسانًا يرتشي ويتوسّل الوظيفة لمآرب خاصة.
- عيسوي بك: كأنه «عيسوي» «حياة تحطمت»: نافذ الكلمة غني قادر، فدارته ملتقى الموظفين والنخبة، وقد يكون مزاحمًا للدولة في الأرياف.
- الشعب: فلاحوه والخدم خارج دائرة الحظوظ. منسيّون وأحجام تتخمّر فيها مسبّبات الأسى والتململ الاجتماعي والسياسي.

٨ - جنسنا اللطيف:

- مصطفى حلمي: رجل تقليد، يخاف السفر بالطائرة، ويشكو في المرأة اجتياحها مهن الرجل ووظائفه. وهو كغيره من رجال كثيرين في مسرح الحكيم ضعيف في بيته، فيفسح في المجال للمرأة لتبرز قراراتها. ولقد خرج في نهاية المسرحيّة عن خوفه وتردّده بقوّة النساء.
- النسوة: من طراز واحد، وكأنهنّ يحاولن أن يستعدن ما فات المرأة من حياة التحرّر في عصور الشرق الماضية. فهنّ مغامرات يقتحمن الحياة اقتحامًا.

٩ - نهر الجنون:

- الملك: تاعس لضياع الملكة أكثر ممّا هو تاعس لضياع الشعب في المملكة.
- الوزير: ظل لسيّده، ولكنه استقلّ عنه في قراره الأخير بالشرب من نهر الجنون.
- سائر الأشخاص: تبدّد حضورهم بضياعهم، وغدا هو الصواب، ومعهم ولدت مملكة

للمجانين.

١٠ - بين الحلم والحقيقة:

- المثّال: هائم وراء البعيد، يرى فيه اكتماله.
- الزوجة: هي القريب الرتيب أولًا، ثم غدت وعاء الحلم بعد أن حطمت تمثال «نفريت».

١١ - حديث صحفي:

- هو: عدوّ المرأة، راهب الفكر الذي يرى إمكانية التواصل في الخلق بالابتعاد عن المرأة.
- هي: صحافية من مجلة «المصوّر»، ولكن مهنتها هواية، لأنها ثريّة تسعى إلى الاكتشاف، ولا تختلف كثيرًا عن جمهرة نساء كثيرات في مسرح الحكيم، من مثل «ليلى» في «المرأة الجديدة».
- السكرتيرة: حضورها رمزي. ولكنها بطاعتها وتلقائيّتها تحصّنت بسلاح قويّ في مواجهة عدوّ المرأة.

١٢ - شجرة الحكم:

- صاحب الدولة وصاحب المعالي: رئيس وزارة وصاحب حزب - الوزير.
- الزعيم الوطني وكاتم الأسرار: الزعيم - كاتم السرّ.
- المليونير رئيس الشيوخ، و الرياضي رئيس الحزب: المليونير: حارس المتحف رمز السلطة والنظام، الرياضي: صاحب الجياد، رمز رجالات الحزب.
- المهندس والمفتي في الحكم: المهندس: رئيس وزراء سابق - المفتي.
- الخواجه في جنّة عملائه: - رضوان - الخواجه.

١٣ - عدوّ إبليس:

- إبليس.
- عزرائيل.

١٤ - صلاة الملائكة:

- الملَك الأول: يمثّل نواهي السماء والأخلاق، صافيةً طاهرةً كما من فم نبيّ. إنه مسيح

آخر.

- الفتاة: فقيرة مسكينة. كأنها الحبّ الذي هجّر من ديار المدنيّة.
- الراهب: رجل الدين الذي شابه وعلق به شيء من أدران الحضارة. عاد فأنقذ نفسه بانضمامه إلى العالم.
- عالم الكيمياء: يقظة الضمير وصحوة الأخلاق، وموقف الندامة، وعقدة الذنب الباحثة في الخمر عن النسيان.
- الطاغيتان: قد يكونان «هتلر» و «موسوليني».

١٥ - حماري والجريمة:

- الضمير الإنساني في الكاتب.
- ضميره الفنيّ.

١٦ - حماري والجنّة والنار:

- الصحافي: أحمد الصاوي محمد.
- الحاج الدكتور هيكل: مؤلف «حياة محمد».
- العقّاد: مؤلف «عبقرية محمد».
- توفيق الحكيم: مؤلف «محمد».
- طه حسين: مؤلف «على هامش السيرة».
- أزهريّون في الجحيم.
- جماعة من نساء النار.

١٧ - حماري وحزبه:

- الحمار: رمز المصلح الاجتماعي أو الوجه الآخر للحكيم.
- الحكيم.

١٨ - حماري ومنظري:

- الملاك.

- الحكيم.

١٩ - حمار وموسوليني:

- موسوليني: الطاغية المغامر بمصائر الشعوب.
- الحارس: كأنه صوت الإنسانيّة يدينه.

٢٠ - لا تبحثي عن الحقيقة:

- الزوجة: شخصيّتها غامضة. فهي وقعت على دليل خيانة في رسالة من زوجها، ومع ذلك اكتفت باعتراف منه بما ينفي التهمة عنه.
- الزوج: قوي الحجة، مثقّف، قادر على الإمساك بالمواقف.

٢١ - اللصّ:

- حامد: موظف سابق في المكتبة الأحمدية، وطالب سابق في كليّة الآداب. مخلص متفانٍ في عمله، ومع ذلك نراه ضحيةً من ضحايا الظلم الاجتماعي، فلقد طرده صاحب المكتبة فعوّل على السرقة. ولكن الحبّ أنقذه، وبدوره أنقذ «خيريّه» من مأساتها مع زوج أمها. إنّه يمثّل الشعب الكادح، وقد شابه في نهاية المسرحيّة «سالم» مسرحية «الأيدي الناعمة» في انتمائه إلى العمل لاسترداد ما فقد منه بسبب استقامته.
- خيريّه: ضحيّةٌ هي الأخرى من ضحايا الاستغلال، تنتمي إلى الجيل الجديد بدليل تعلّمها في القسم الداخلي من إحدى المدارس الأجنبيّة. ولكنها حافظت على شرفها واستقامتها، عزباءَ ومتزوجةً، ضدّ إغراءات زوج أمّها المنصرف إلى الفحشاء.
- الباشا: فاحش خطر، فهو ينصرف إلى الإغواء متوسّلاً المال طريقًا إلى تحقيق مآربه. قد يمثّل مفاسد النظام السياسي والاجتماعي السيّئ، فيشبه في وجه من الوجوه شخصية «الملك» في مسرحيّة «صاحبة الجلالة».
- الأم: إمرأة محافظة مضعوفة، تخشى سيف التقاليد الدينية خصوصًا المسلّط فوق رقبتها يمين طلاق مداهم في كل لحظة. قدمت في نهاية المسرحية مصلحة ابنتها على مصلحتها الخاصة وتحدّت زوجها الباشا.

٢٢ - الصندوق:

- الملكة: تمثّل مخترَع الحب لقتل الفراغ في غياب الانتماء والأهداف العظيمة في الحياة.
- وضّاح: هو الخلق والشعر، وهو الضمير.
- الخليفة الوليد: هو الشك والتمسك بالخطإ في الوقت نفسه، فلم يبد استعدادًا لتصحيح مسار الحياة الشاذّة في وجهها العيلي.

٢٣ - أريد أن أقتل:

- فؤاد: زوج عاقل، أراد التأمين على حياته لصالح زوجته.
- لطيفه: تبدو في مقتبل العمر. ومع ذلك نراها مع زوجها كأنهما استقالا من الحياة، وعاشا منفردين يكتفي واحدهما بالآخر.
- الفتاة سهام: تمثّل مجموعةً من الأحاسيس النابعة من مكان واحد في الكينونة الإنسانية: الطبيعة النهمة إلى الحقائق. وهي تعيش بغير حب مع أمها، وأمّها تحذرها من مغبّته. فكأنّما الحكيم يثير الشبهات حول مولدها ونشأتها. فهل تكون «سهام» هذه فتاة غير شرعية وأرادت أن تنتقم من المجتمع والحياة؟

٢٤ - أريد هذا الرجل:

- فؤاد عبد اللطيف المحامي: ذو شهرة في المحاكم، وهو محاضر وكاتب محلل في السياسة وحزبيّ ملتزم، من النوع الذي يسترعي انتباه النسوة بألقه الاجتماعي، ولكنه قليل الخبرة في شؤونهن والأمور العاطفية.
- نايله: فتاة عصرية مثقفة تحمل في شخصها اعتراضًا على أجيال من التقليد والتزمّت فتحاول الخروج من واقع المرأة التابعة إلى حالة من التساوي مع الرجل.
- دريّه: عصرية هي الأخرى، ولكنها أكثر تحفظًا من رفيقتها وقبولًا لواقعها.

٢٥ - أصحاب السعادة الزوجيّة:

- حسني: محام يعيش في صحراء عاطفيّة، وهو يتّهم زوجته «علية» بالبرود، وبهذا المعنى يشبه «تحيّه» في اتهامها لزوجها.
- عليّه: هي زوجة «حسني»، امرأة ذات ثقة بالنفس، تعرف كيف تكبّل زوجها بتركها هالة غموض حول حقيقة شعورها نحوه.

- تحيّه: أخت عليّه وزوجة صلاح، مزعجة في غيرتها. وقد تكون حقيقة مشاعرها شعورًا مستمرًا بعقدة ذنب تلقيه على زوجها عن طريق غيرتها.
- صلاح: طبيب بشخصيّة ضعيفة، وبسبب من ضعف شخصيّته، تتفاقم الأمور في بيته.

٢٦ - أعمال حرّة:

- الرجال: طراز من الموظفين المستغلّين للوظيفة في سبيل كنز المال إشباعًا لنزواتهم وانصرافًا إلى المباهج.
- المرأتان: سهام: - امرأة تستغلّ جمالها للتقرّب من ذوي النفوذ، فهي غانية تبحث عن المتعة والمال. - الهانم: بدت شريفةً أول الأمر، وهي كذلك ربّما، ولكنها، بقبولها هديّة المدير ومناقضتها نفسها في نهاية المسرحيّة بدت بأخلاق سهام، وواقفةً عند عتبة الخطيئة.

٢٧ - أغنية الموت:

- عساكر: امرأة أرملة لم تنتحب على زوجها ولم تشقّ قميصًا طوال سبعة عشر عامًا. أخفت أمر ابنها منذ صغره وشيّعت أنه غرق، وراحت تمنّي النفس بعودته ليثأر لها ولأسرته.
- علوان: ابن عساكر وهو شيخ في مقتبل العمر، يحمل أفكارًا طليعيّة إلى بيئة الريف المتحجّر. رفض الثأر فأنكرته أمه وأوعزت بقتله.

٢٨ - بيت النمل:

- الشاب: يمثّل الإنسان في صراعه ما بين العقل والقلب. ولكنه ما تخلّى من آدميّته إلّا لأنه اقتنع بحقيقة أخرى، وأحسّ بالصغر الإنساني حتى حدود الكينونة النمليّة.

٢٩ - بين يوم وليلة:

- الوزير: ذهب مع الحكومة المستقيلة، فانكفأ عنه الناس، واغتابوه، وإذ عاد تملّقوه. وهو قد وعى فعلة مدير مكتبه ونوى تأديبه، ولكنه سرعان ما تراجع بعد أن أطراه هذا واسترضاه بملامسه الناعمة.

- مدير المكتب وكذلك الخطيب: مظهران من مظاهر المداجاة في المجتمع، وإذا كان مدير المكتب يسعى إلى الفوز مستقويًا برجل مسؤول يتملّقه فيبني مجده الخاص ولو عن طريق الرياء، فإن خطيب كريمة الوزير من أغنياء الريف وملّاكيه ويحاول أن يشقّ له طريقًا إلى النفوذ في المدينة.
- الخطيبة: لم تبرز أكثر من فتاة تخاطب كلبها «بوبي» أكثر ممّا تخاطب خطيبها، وترى فيه مثال الوفاء والسرّاء والضرّاء.

٣٠ - الجياع:

- عزّت بك: يشبه في انغماسه بمباهج الحياة بعض شخصيات المرأة الجديدة. (محمود بك أو سامي). ظهر مخدوعًا في نهاية المسرحيّة. ولكن هذا الأمر أحدث انقلابًا جذريًّا في شخصيّته وجعله ينتمي بقوة إلى جوع الآخرين وألمهم الاجتماعي، وهو من كان يشكو من جشع الفلّاحين في أملاكه.
- شوشو: جائعة إلى الحرام. فهي داعرة في علاقتها بالرجال على رياء وخديعة فتشبه الصورة التي نخرج بها عن المرأة الغانية في مسرح الحكيم.
- الأطفال: رموز للوجع الذي يصيب الأمة في حاضرها ومستقبلها.

٣١ - الحب العذري:

- عبد الغني بك خليل: عضو في مجلس الشيوخ، ثريّ منقطع عن حياة المجتمع، يرفض منه كلّ ما يتعارض مع طبعه البخيل. وهو ذو شهوة إلى السلطان ولكن بشرط ألّا يجشّمه ذلك مشقة الإنفاق.
- رئيس التقدّم الوطني: باشا من طبقة تشهد تحوّلا في تقدير الناس لها، لذلك نراه يطمع في نقود «عبد الغني» ليؤمّن استمرار نفوذه.
- نهاد: امرأة مدركة ما تفعل، تطمح إلى المنعة والقوة والكسب ولو ببيع جسدها وإغواء ضعاف النفوس.
- بسطويسي: خادم في بيت عبد الغني منذ عشرين سنة، محكوم هو الآخر بهاجس الوقفيّة. ولم نعرف له أسرة. إذًا هو كسيّده ولكنه يتميّز عنه بقلب دافئ جعله من الشعب.

٣٢ - دقّت الساعة:

- محمود بك حسني: تاجر موسر كان يمتلك متجرًا في الغوريّة، ثم باعه وامتلك عمارة في شارع خيرت. ظهر في المسرحيّة ذا طبع تشاؤمي سوداوي بسبب عواء كلب بالمقلوب. وهو ذو حساسيّة ضدّ الأطباء. عاش في خداع مع زوجته طوال أربعة عشر عامًا، فأخفى عنها زواجه الثاني من أرملة «رجب أفندي».
- حميده: أحبّت زوجها، ولكنها ثارت لكرامتها لدى اطّلاعها على زواجه. وهي بعد موت ولدهما إثر سقوطه عن السلالم، قد تغادر منزلها إلى غير عودة.

٣٣ - الرجلَ الذيَ صمد:

- الشيخ صالح: قاض سابق، رئيس اللجنة المالية في البرلمان ومرشح الحكومة لعضوية مجلس الإدارة في شركة كبيرة. يجسّد مأساة النزاهة في أرض مصر. فهو في ضائقة مالية وتنهال عليه الاغراءات للإثراء، فيصمد ولا يلين من إرادته وثباته معارضة أفراد أسرته لموقفه من الحياة.
- عبد البرّ باشا: قاض سابق زميل للشيخ «صالح». إشتغل في المحاماة مدة، ثم في مشاريع تجارية فأصاب ربحًا كبيرًا. وهو على نقيض الشيخ «صالح» يتجسّد فيه التحوّل من حالة النزاهة إلى الوقاحة في الاستزادة والإغواء بالمفاسد. معه اتخذ الفساد بعدًا خيانيًّا، لأن بلده برأيه لا يستحق أن يخدم.
- عادل: هو مشروع «عبد البرّ» آخر بقراره الأخير. فهو لن يوفر وسيلةً بعد تخرجه ليتقرّب من ذوي الشأن والنفوذ، تحقيقًا للأرباح الطائلة، فيعوّض كبته في بيت أمه.

٣٤ - ساحرة:

- سعاد: متهالكة على عزّ، ساعية إلى امتلاكه بشتّى الوسائل، وأجداها السحر بواسطة قطعة سكّر في الشاي. ولكنها ما إن امتلكته حتى ساورها إحساس ندم مع كل استسلامها إلى قدرها الجديد.
- عزّ: حزبي ينتظر ثوابًا بوصول حزبه إلى السلطة. وهو الموظف في الدرجة الخامسة. ولأنّه كذلك لا يستطيع أن يقدم على خطوة زواج.

٣٥ - عرف كيف يموت:

- الباشا عبد السميع رضوان: عبرته الحياة بأمجادها وسعادتها، فراح يطلب التخليد عن طريق الموت الغريب.
- رئيس التحرير: صيّاد فرص، وما الوظيفة إلّا وسيلة للنعمة، وسوف يحاول أن يلقي شباكه على إبنة الباشا ليستفيد من عقد التأمين الذي أبرمه والدها لحسابها.
- الآنسة: شخصيّة ثانوية جدًّا، وهي تعيش مع عمّتها فتوحي بحالة تفكّك في الأسرة المصرية.

٣٦ - العشّ الهادئ:

- فكري: كاتب سينمائي ومسرحي، يعيش مأزق الفن الذي لا يستطيع أن يحيا في الضجيج. ولكنه قد يجد نفسه متورّطًا أحيانًا فيصنعه على صورة تتعارض ومعتقداته. ولعلّ في هذه التبعيّة سببًا لعقمه وعجزه أحيانًا. ومأساته أنّه كرّس الانفصام بين الواقع والمثال خصوصًا بزواجه من «دريّه»: فإذا بالواحد لعينيه يلغي الآخر، دون أن يقوى على التوفيق بينهما.
- بيومي أبو النجف: منتج ممّول للفيلم وهو تاجر خيش في الأساس. يشبه في شخصيّته «المعلم كندوز» في مسرحيته. إستقوى بماله فأحبّ «ميمي» ولكنها رفضته على الرغم من إغراقها بهداياه.
- ميمي كمال: راقصة ثم بطلة مرتقبة للفيلم. فهي فتاة تحاول أن تشقّ لها دربًا بين أشواك الحياة، وذات ملامس إنسانية، لولا تهالكها على الكاتب «فكري». إنها رمز لجيل ضائع يبحث عن نفسه.
- المخرج: مخادع ذو حياة خاصة. دليلنا على ذلك استنزافه المنتج فواكه وبطارخ وابتزازه أمواله وتملّقه باستمرار. هو صورة للطارئين على الفن أو في الأقل للعاديين السطحيين منهم.
- دريّه: توحي نشأتها، وهي اليتيمة من ناحية الأبوين بأنها تفتقر إلى الحنان، فترجمته برومنطيقيتها،وبما يمكن أن يحمله إليها عالم زوجها الأديب. ولكنها في النهاية أصيبت بخيبة، فما فازت بغير الأسرة وهمومها.

٣٧ - عمارة المعلّم كندوز:

- كندوز: هو الجزّار الثريّ المعلم «مدبولي»، وحديث النعمة الذي يحرص على الألقاب. يحمل همًّا وهو همّ تزويج بناته. فعمد إلى منطق التجارة الذي يتقنه ليجذب إلى بيته عرسانًا ذوي نفوذ، فيستقوي بهم، وهم يطمعون أساسًا في ماله. ولشخصيّته شبه بشخصيَّة «أبو النجف» في «العش الهادئ».
- الأصهار الثلاثة: ناسبوا المعلّم «كندوز» بسبب عمارته، فهم موظفون يوحون بجانب من الاستقرار المعيشي وإن متواضعًا، ويبحثون عن النفوذ والمنعة بحيازة المال عن طريق المصاهرة.
- تفيده: لم نسمع صوتها في المسرحية، حتى لكأنها رمز للشعب الذي يتاجر بمصيره دون أن يكون له رأي في تحوير مسار قدره.

٣٨ - الكنز:

- الأب: محمود بك نائب أنفق أمواله على دائرته الانتخابية. لذلك حاول أن يستقوي بمال محدث عن طريق مصاهرته ثري الحرب «أبو العزّ بك».
- أبو العزّ بك: رجل المال الذي يبحث عن النفوذ بمعناه السياسي.
- مراد ودريّه: ينتميان إلى جيل جديد ذي عقلية مختلفة. فالإيمان لديهما هو البديل من الكنز. وبهذا المعنى يشبه «مراد» «سالم» مسرحية «الأيدي الناعمة»، و «دريّه» تشبه زوجته إبنة «البرنس».

٣٩ - لو عرف الشباب:

- صديق باشا رفقي: وزير وعضو في مجلس الشيوخ، ما يزال له الدور الكبير في عالم السياسة وقيادة الأمة. وقد يكون الطموح الكبير لهذا العجوز من جهة، وحسرته لما فاته من مباهج الدنيا، هو الذي أملى عليه حلم الشباب. ولكنه وهو في الحلم تحسّر لانقضاء الشيخوخة، وحنّ إليها من جديد. قد يكون شخصه رمزًا للقديم الذي يهجر ما يحتله في الحياة العامة لمصلحة الشباب المتمثّل بابنته وصهره والطبيب. وهو في تمنّيه الدائم لحالة أخرى، يحيلنا على مأساة الإنسان، وقد كتب عليه العطش والحنين. أما ما أثر عنه من إغوائه للنساء وحادثته مع المرأة المتزوجة، فهذا ممّا يجعله شبيهًا بـ«محمود باشا

نعمان» أحد أبطال مسرحية «اللص».

- نبيله ولطفيه: كلتاهما تشبهان نساء «المرأة الجديدة» ولكن بتوجّهات مختلفة، فالأولى تعرض عن الزواج ثم تقتنع به كإنقاذ خلقي أتى استجابةً لنصائح أهلها؛ والثانية «لطفيه» جاورت حدّ السقوط في حلم الباشا، ولكنّ تحفُّظه أنقذها وجعلها تنتمي إلى أسرتها. أفيكون موقف تقريع الضمير في شخص الباشا ورقابة وعيه على حلمه، ممّا أسهم في حمايتها من الانغماس في الفحشاء؟
- جليلة: زوجة الباشا امرأة محبّة شريفة عاقلة، بخلاف ما حمل إلينا مسرح الحكيم من نساء خائنات، أو خارجات عن مفهوم الأنوثة.

٤٠ - المخرج:

- المخرج: منتمٍ إلى العمل حتى حدود الإماتة لكل شعور إنساني. يستيقظ بلمسة من ذكاء وحنان الفتاة فيبصر في أعماقه إنسانًا ذا حق عليه.
- الفتاة: تتخصّص في التصوّف الإسلامي، وهي منتمية هي الأخرى إلى عملها بهوس. ولكنها تبصر في المخرج، (رمز الخالق!) فنّانًا خاليًا من الإنسانية. تراها على باب الشكّ؟.

٤١ - مفتاح النجاح:

- الوزير: بدا عادلاً أوّل الأمر، ولكنه استجاب لسعاية الوكيل المساعد، فطلب إحالة وكيل الوزارة على المعاش لصراحته وجرأته.
- وكيل الوزارة: «عمر بك عبد التوّاب» شريف من الأشراف الذين ينتهي بهم الأمر إلى الطرد والسقوط. إنه صوت العدالة في هذه المسرحيّة، وبما أنها قد نحرت، لذلك انتهى ضحيّة على مذبحها.
- الوكيل المساعد: «زكي بك عبدالله» وكذلك زوجته «سميره»، بمثلهما إغواء لشهامة الرجال واستمرار للمخطئ على خطئه. نموذجان خطران على الحق والأخلاق بتملّقهما والمداجاة.
- نبيلة: وهي ابنة الوزير، يقظة على الدنيا من شرفة عالية. ولكنّ رفضها للزواج بالشاب بحجة أنه ابن جزّار، يكرّسها في موكب التقليديين السلفيّين.

٤٢ - ميلاد بطل:

- الضابط يمثّل إرادة التغيير في الأمة المصرية، وهجرة الذات إلى الجماعة. ولا يرضى مقابلًا، لأنّ هذا الشعور الجديد يقضي بأن يكون مألوفًا ملازمًا للإنسان المنتمي إلى المجتمع.
- الممرّضة: تمثّل هي الأخرى نظرةً جديدةً إلى الحياة، تتخطى النفس والأحاسيس الفردية إلى قيم النضال والتضحية.

٤٣ - النائبة المحترمة:

- «عبد السلام حموده»: مهندس في مصلحة الطرق والكباري ولكن في الدرجة الخامسة. يمثّل جيلًا من المتعلمين ذوي الاختصاص المنسيين في مجتمع يعوقه الإقطاع والتقليد. كان خلاصه بالحب، حتى تبخّر هذا الحب ورمز إليه بالسراب في قصته لابنه.
- الأم النائبة: مدرّسة سابقة في المرحلة الثانوية، تمثّل جيلاً من النساء الطموحات، ولكنها سرعان ما تصطدم هي الأخرى بواقع المجتمع والحاضر المزري للسياسة.
- الوزير: رجل سياسة محترف، يبني مجده على الرياء والخديعة وإفساد الضمائر.

٤٤ - بين الحرب والسلام:

- السياسة - المرأة: حتى في مواقف الرمز تبدو المرأة - الرجل المتفوقة في بيتها والمتحكّمة بزوجها. وهي ذات علاقة مشبوهة بالسلام، وتتخفى وراء رجلها الحرب.
- السلام: رجل مسكين هزيل.
- الحرب: زوج السياسة شرس متهوّر، ولكنه ضعيف أمام امرأته.

٤٥ - الشيطان في خطر:

- الفيلسوف: هادئ مفكر، يعيش جحيمًا في بيته بسبب زوجته - الرجل.
- الزوجة: شرسة متمردة، ولعلّ السبب في أنها تعيش حالة فراغ قاتلة.
- الشيطان: يطمح في رواج عمله وازدهاره، فيسقط أسباب الحروب المدمرة ليبقي على حياته. هل نبصر فيه شيئًا من سياسة الجبّارين اللذين كانا في عالمنا: الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوڤياتي؟

٤٦ - لكل مجتهد نصيب:

- شعبان أفندي: موظف في إحدى مصالح الدولة، ذو ضمير واندفاع ومع ذلك لا يترفّع من درجة إلى أخرى، بينما «مرسي عبد الجواد» الكسول المتواكل المنصرف إلى قراءة الصحف وارتشاف القهوة ترفّع إلى درجة رئيس قلم. وإذ أهمل عمله فتكدّست ملفاته، كوفئ بترفيعه إلى رتبة رئيس قلم وفي أمرته عشرة موظفين.
- رشاد و كمال: موظفان جديدان بتوصية من قريبين نافذي الكلمة، ولكنهما يدركان «شروط» التقدّم في الدوائر، لذلك نراهما متواكلين منذ الأيام الأولى.

ب - بعد الثورة:

١ - الأيدي الناعمة:

- «عليّ حموده»: دكتور في علم النحو. إبن فلّاح، عاطل عن العمل. يعيش في غرفة داخل فندق. يمثّل جيلَ الأزمة لدى المثقفين الذين سدّت في وجوههم سبل العمل. أحبّ، فشرّع له الحب أبواب الأمل والخلاص.
- البرنس فريد: يمثّل جيلاً من العهد البائد ظل سجين اعتقاده بفرادته، متمسكاً بماض غدا طيفًا منسيًا. أنكر ابنتيه لأنهما خرجتا على التقاليد، باتجاه العامة، عامة الشعب. واستقامت حياته بالحب، حبّه لـ«كريمة»، وحبّ زوّده بطاقة للعمل والإنتاج، أي بالمدد الكافي للانتماء إلى الجماعة.
- مرفت وجيهان: إبنتا «البرنس فريد»، من جيل الشباب السريع التأقلم والانتماء، المؤتمر بالحقيقة والعلم.
- سالم السعداوي: عصاميّ، وهو مهندس خريج جامعة مع أنه ابتدأ حياته عاملاً في ورشة. العمل المجتمعي هو المقدم لديه، لأنه طليعي النظرة إلى الحياة، وفي شخصيّته بذرة قائد.
- كريمة: أخت «سالم». وهي أرملة شابة، وزوجها المتوفى كان معاون محطة، وقد حلّ مكانه «البرنس فريد» بعد تخلّيه عن بالي التقاليد وانتمائه إلى المجتمع الجديد عن طريق العمل.
- الحاج عبد السلام أفندي: متقاعد بعد خدمة أربعين سنة في السكك الحديدية. شيخ يمضي أيامه الأخيرة بالاستزادة من أخبار العلماء، وبالصلاة.

- شعبان أفندي: وكيل أعمال «البك»، وهو كالتمرجي «سالم» و «عبدالله» البوّاب في مسرحيات أخرى، يعمد إلى سرقة سيّده بالتمادي.

٢ - صاحبة الجلالة:

- رمضان برعي: موظف حكومي في نحو الخامسة والخمسين. وهو إنسان طيّب صالح، لولا ضعفه أمام زوجته المتطلّبة الطامحة. إختلس أموال الامانات وعاش هواجس السجن والعقاب. إنتمى إلى الخير والعدالة في نهاية المسرحيّة، فعوّض باستقامته شذوذًا اقترفه.
- أنيسة: زوجة «رمضان». ذكريّة السلوك، خطرة التصرّف، رديئة الأخلاق. وقد يكون في اشتهائها المال والوجاهة تعويض عن مذلّة كانت تشعرها في طبقتها. وهي من هذه الناحية كـ«إقبال» في «سرّ المنتحرة»، و «زيزا» مطلّقة «شاهين» في «حياة تحطمت».
- وجدان: إبنة «رمضان» و «أنيسة»، وهي فتاة غير مناضلة، فلم تجابه اختيار الملك لشخصها وفرضه إرادته عليها، فلم تقم بأية حركة اعتراض أو تهديد. وقد بدت في وقت من الأوقات ضعيفةً أمام أمّها وقدرها، ومن الممكن أن يرمز بها الحكيم إلى مصر الوطن.
- حمدي: فنّان حسّاس هادئ الطباع، ولكنه تحوّل إلى ثائر بعد أن حرم خطيبته «وجدان»، ثمّ استكنّ فعاد إلى وداعته بعد الثورة، فخبا فيه التمرد وانصرف إلى الغناء يمجّد السعادة الذاتية. قد يرمز به الحكيم إلى شعب مصر المستسلم بركون إلى قوى عسكرية تقرّر مصيره.

٣ - نحو حياة أفضل:

- المصلح: إرتضى أن يقول الصدق في حال ساعده الشيطان، فخرج من ذاته إلى الجماعة باستعداد للتضحية بشخصه، فكان مصلحًا حقيقيًا.
- الفلّاح والفلّاحة: تحوّلا بطرفة عين فانتميا إلى عالم الرخاء الذي صنعه الشيطان. لكنّ الفلّاح فقد قناعته، وبدأ يسلك دروب اللذّة المحرمة، حشيشًا ونساءً.

٤ - الصفقة:

- حامد بك أبو راجيه: إستغلاليّ وصيّاد لفرص الإثراء ولو على حساب الضعفاء والفقراء.

وهو بمثالب خلقيّة أبرزها الاعتداء على الأعراض، يشبه بذلك شخصيّة «الملك» في «صاحبة الجلالة».

- المعلّم شنوده، عوضين و سعداوي و تهامي و خميس: تتشابه شخصياتهم في حنينهم إلى الخلاص من هاجس المستقبل والارتهان للأقوياء. ولكنهم قد يسلكون أحيانًا دروبًا ملتويةً توصّلا إلى الغاية الشريفة، كالرشوة مثلاً، التي حذقوها وهم من المخضرمين. ومع أنّهم فكّروا بحلول دمويّة فإنهم لم ينفّذوها ولم يثوروا.
- مبروكة و محروس: جيل الشباب الذي يمتلك المستقبل. والقضيّة حلّت لصالحه، خصوصًا أن ثمة تلازمًا في المسرحيّة بين الأرض و «مبروكه» رمز الشرف والنقاء.
- الحاج عبد الموجود التربي: بأمواله تسهّلت الصفقة. ولكنه لم يقدم على البرّ إلّا توخّيًا للكسب. إنه مثال المفسدين المقنّعين بمسوح الشرفاء. وفي خاتمة المسرحيّة تراجع عن أخطائه بكفارة نافعة للكفر بكامله، فكسب الفضيلة بتزكية من ماله.

٥ - أشواك السلام:

- الخطيب: من ألمع شباب السلك السياسي، وهو ابن محافظ الغربيّة توصّل إلى تحقيق السلام لحياته بالمواجهة والصراحة.
- الخطيبة: إبنة محافظ الشرقيّة وهي فتاة مثقفة. تتمتع بروح منفتحة على الحقيقة مهما قست.
- المحافظان: رمز الصراع بين كلّ جبّارين، يسوّدان صفحة التاريخ والأحداث إن لم يهجرا المصالح الصغيرة والمآرب الأنانية. تطهّرا بالحب الذي جمع ولديهما، فطويا صفحة الضغينة واستضافا السلام.

٦ - رحلة إلى الغد أو العالم المجهول:

- السجين الأول: طبيب سابق.
- السجين الثاني: مهندس سابق.
- الفتاتان: الشقراء والسمراء رمز على التوالي للغرب والشرق.

٧ - **رحلة صيد:**

- الرجل: طبيب، مدير مستشفى.
- الوجه: لمريضة شابة - لرئيسة الممرضات الإنكليزية - لبائعة اللوز - لـ«سامية» إبنة الطبيب - للتمرجي المشروم الأذن - لـ«تفيدة» الممرضة - للقرداتي - للموظف سارق الأرانب - للصديق الأصلع - للأميرة الحبشيّة - للأم المفجوعة بطفلتها - لتاجر القمل - للباشا حمي الطبيب - لصديقة الطبيب في زوريخ - للزميل المتأنق - لمساعد الطبيب - للفتى ابن عمه في طفولته - لوجه شخص مجهول - للمريض الشيخ - للزوجة إبنة الباشا.

٨ - **رحلة قطار:**

- للإشارة الحمراء:
  * الرجال: الوقّاد - رجل الأعمال - البائع أبو جردل غازوزة - الشيخ بيّاع السبح - النجّار مصلح مكنات الطحين.
  * النساء: السيّدة الغانية - الشابة صاحبة اللبانة - «شوشو» زوجة «البك».
- للإشارة الخضراء:
  * الرجال: السائق الموسيقي - الأفندي - «البك».
  * النساء: الآنسة العاملة في محل للأزياء - إمرأة.
- للون مختلف:
  * لا لون: الرجل صاحب مقطف الحمص.
  * الأصفر: الرجل المدرّس للمحفوظات والخط العربي.
  * الأبيض: «البك» قبل أن يختار اللون الأخضر.

٩ - **يا طالع الشجرة:**

- المحقق.
- بهادر أفندي: مفتش قطار لمدة أربعين سنة، متقاعد منذ خمس سنوات.
- بهانة: زوجة «بهادر».
- الدرويش: وقد يكون عين القدر المراقبة.

١٠ - الطعام لكل فم أو سميرة وحمدي:

- حمدي عبد الباري: رئيس قلم المحفوظات في إحدى الوزارات.
- سميرة: زوجة «حمدي».
- ستّ عطيّات: الجارة الأرملة.
- داخل الجدار:
  * السيّدة: «أم ناديه» و «طارق». أرملة ثم زوجة للدكتور «محمود» ابن عمها.
  * ولداها: «ناديه» و «طارق» العالم والبحّاثة.

١١ - كل شيء في محلّه:

- الحلاّق وموزّع البريد: شريكان في سياسة الاستغباء، ووجهان من أمّة محكومة بالضياع. نراهما، من وجهة نظر إنسانية، راغبين في إغراق حضورهما بالعبث.
- الزبون: لم ينتم بعد إلى جيل العبث، والمسرحيّة مشرّعة على كل احتمال من هذه الناحية.
- الشاب: هو الجيل الجديد الذي انتقلت إليه عدوى العبث واختيار الغفلة.

١٢ - القلق أو بنك القلق:

- أدهم: بائس مفلس، يحمل ماضيًا من الريف البائس. ونراه في مجتمع المدينة يعيش في اغتراب وحنين إلى ما لا يمكنه فهمه. فيركن إلى الطبيعة لأنها المظهر الوحيد للهبة والمجانيّة في مجتمع الفسق والقهر. يحلم بنظام سياسي مثال، ويدخل السجن بسبب أفكاره المتطرّفة. وما القلق الذي يحياه إلّا تمثيل للهواجس التي تواكب كيانه غير الثابت في محاولته الانتماء إلى قضيّة نهائية ناجحة. والعزاء! في الإصغاء إلى قلق الآخرين وهمومهم. وقد نسمع في «أدهم» صدى من «نجيب» بطل مسرحية «رصاصة في القلب» أو «شاهين» «حياة تحطمت»، أو «سليمان حلمي» من «المرأة الجديدة».
- شعبان: ظروفه مشابهة لظروف «أدهم»، ولكن معالجته للمشاكل مختلفة عن طريقة صديقه.فالعبث والإباحة معه، وانتهاب اللحظة هي اختيار صالح لتغييب الهمّ وإغراق الحاضر البائس. ونراه يتملّق أيضًا ذوي النفوذ، ولكنه يعود إلى بقيّة من شهامة وكرامة في ما يمسّ الحريّة، فيفضح نوايا «منير بك» البوليسية.

- مرفت: غانية شاردة، ولعلّ طفولتها بعد تيتّمها أشعرتها بقيمة الحنان الوالدي، فراحت تبحث عنه بالوصال عن طريق الحرام. وهي واعية ما تفعل وتشبه «شعبان» من هذه الناحية.
- فاطمة: بائسة هي الأخرى ضيّعت عمرها ضحيّة عقدة ذنب لا يد لها فيها، بعد أن إتخذها زوج أختها خليلة لمدة عام في غفلة من زوجته. ونراها، إثر لقائها «شعبان» تحاول، في وعي وإحساس برحيل الزمن، أن تنتهب ما فاتها من مباهج العمر.
- سائر الشخصيات: نساءً ورجالاً، هي شرائح اجتماعية يربطها البؤس. وهي المجتمع المتحرّك على صيرورة تتّسع معها دائرة الظلم والشذوذ والفساد، لتفرز من بعد خضّات، ربّما، وإصلاحات.

١٣ - الحمار يفكّر:

- الحمار: هو المصلح الاجتماعي الذي تعوزه الطريقة لإيصال أفكاره. وهو رمز الإنسان العارف الساخر الحزين منذ أن غدا صوتًا في البريّة.
- الكاتب: هو الحمار أيضًا، ولكن إزاء مرآة، وهو الوجه الهادئ الذي لم يقطع صلته بالمجتمع، فكأنه الخيط الكلامي الباقي سلك اتصال مع الحقيقة.
- شهريار: هو الظلم الذي جدّد نفسه واتخذ تسمية أخرى، أو النظام السيّئ الذي أفرخ بذرة نظام من مثله.
- الشيخ: هو الزعيم السياسي، «علي بابا» يستنزف الشعب تحت ستار مساعدته.
- العلّامة: هو الشريعة المستوردة، أو الذرائع العلمية التي تحلّل الحرام وتبيّض صفحته.

١٤ - الحمار يؤلّف:

- الحمار: تقدّم وصفه في «الحمار يفكّر».
- المؤلّف: تقدّم وصفه في «الحمار يفكّر».
- رجل الأعمال السيّد في شركته، رمز السلطة والنفوذ، وهو تمثيل للإثراء تحت شعار مساعدة الضعفاء.
- الصعلوك: هو الموظف غير المناسب في شركة غير معقولة الأهداف لذلك نراه في مكانه داخلها.

١٥ - سوق الحمير:

- العاطل الأول.
- العاطل الثاني: «حصاوي».
- المزارع وزوجته.

١٦ - حصص الحبوب:

-الناظر: صاحب المدرسة وهمّه وارد المال من أجل الإنفاق.
- السكرتيرة: في مدرسة «سياسيّة» تخرّج الحمير.
- الوجيه الريفي.
- مندوب شركة العلف الأهليّة، رمز النظام في وجهه العملي التطبيقي.
- مدير شركة العلف.

١٧ - الدنيا رواية هزلية:

- راشد أفندي: موظف أرشيف في إحدى المصالح.
- حامد أفندي: زميله.
- خالد أفندي: رفيقهما الثالث وهو مثقّف في غير مكانه داخل دوائر الدولة. لكنه من الأشخاص الذين طموحهم أكثر من وسائلهم. حاضره مقيت فارغ قاتل، لذلك جاء الحلم هو البديل، فعاش على حدّ عالم ابتناه لنفسه، ولونه الطاغي هو أن الحياة رواية هزلية، فبلغ الحقيقة اليقينيّة التي تترجم إخفاقه.
- الآنسة علويّه: زميلة لـ«راشد» و «خالد» تشاركهما الغرفة، لا عمل لها، فتمضي الوقت الرسمي بشغل «التريكو».

١٨ - إحتفال «أبو سنبل»:

- من الحاضر: المنظم - المساعد - ممثلون - المخرج.
- من الماضي: الكاهن - «نفرتاري» - «رمسيس».

١٩ - لزوم ما لا يلزم:

- مشهد رقم ١: المتَّهم - الطبيب القتيل - الرجل.
- مشهد رقم ٢: الرجل - الشاب المُخنفس - «جمال الدين الأفغاني» - «أرنست غيفارا».
- مشهد رقم ٣: المصاب - موظف المستشفى.

* * *

٨ - ثبت بالواقع الاجتماعي والمهني..

(يشمل أسماء الأشخاص الرئيسيين في المسرحيّات موضوع الكتاب على ضوء البيئة أو المهنة أو الوظيفة أو الطبقة التي ينتسبون إليها).

ملاحظة: وقفت للنساء القسم (١٤) من هذا الفهرس لأسباب منها:

- تسهيل البحث بتبسيط منطلقاته؛
- الاستجابة لواقع البيئة والمناخ العام الذي وضعت فيه هذه المسرحيّات وهي بيئة إسلاميّة شرقيّة، ومناخ لم يتساوَ فيه الجنسان في السلوك الاجتماعي والممارسة المدنيّة؛
- ثمّ لما للنساء من كبير الخطر على تحريك الأحداث داخل مسرح الحكيم، فيعمد الدارس الباحث إلى الفقرة المناسبة عند الضرورة دون كبير عناء.

١ - الأطباء:

أصحاب العيادات.

- سرّ المنتحرة : محمود عزمي.
- رصاصة في القلب : سامي.
- صاحبة الجلالة : فتحي.
- أصحاب السعادة الزوجيّة : صلاح.
- لو عرف الشباب : طلعت.
- رحلة صيد : الطبيب.
- لزوم ما لا يلزم : الطبيب القتيل.

الموظفون.

- حياة تحطمت : صبحي عبد الباقي.
- الزمّار : الدكتور.
- رحلة إلى الغد : طبيب السجن.

٢ - الأغنياء وأصحاب النفوذ:

التجّار وأصحاب الدُّور، أغنياء الرِّيف وملّاكوه:

- بين يوم وليلة : الخطيب.
- دقّت الساعة : محمود بك.
- العش الهادئ : عم دريّه - أبو النجف.
- عُمارة المعلّم كندوز : المعلّم كندوز.
- الكنز : أبوالعزّ بك.
- الأيدي الناعمة : البك، سالم السعداوي.
- بنك القلق : الزائر.
- رحلة قطار : المالي، البك.

- حصص الحبوب : الوجيه.

الشذاذ، المضاربون والمرابون.

- حياة تحطمت : عيسوي بك.
- رصاصة في القلب : الخواجة يوسف.
- الزمّار : عيسوي بك.
- اللص : محمود باشا نعمان.
- الرجل الذي صمد : عبد البرّ باشا.
- الصفقة : حامد بك، الحاج عبد الموجود.
- بنك القلق : منير بك عاطف.
- الحمار يفكّر : الشيخ، العلّامة.
- الحمار يؤلف : المليونير.

الوارثون: ميسورون ومفلسون.

- المرأة الجديدة : محمود، سليمان، سامي، علي، شاهين.
- الخروج من الجنّة : مختار.
- الجياع : عزت بك، عبد الغني بك.
- عرف كيف يموت : عبد السميع باشا.
- الكنز : محمود بك.

٣ ـ الخدم والسوّاقون:

- المرأة الجديدة : حسن، داده زينب.
- الخروج من الجنّة : إدريس.
- سرّ المنتحرة : محمود.
- حياة تحطمت : فاطمه، عيشه، سفرجي، مرجان، داده أم يوسف.
- الزمّار : مرجانه.

- جنسنا اللطيف : حفيظه.
- الحب العذري : بسطويسي.
- صاحبة الجلالة : الشماشرجي، مبروكه، عوضين.

٤ - الساسة وأهل السلطان:

- الخروج من الجنّة : الباشا والد عنان.
- نهر الجنون : الوزير، الملك.
- شجرة الحكيم : الساسة جميعًا.
- صلاة الملائكة : الطاغيتان.
- الصندوق : الخليفة.
- بين يوم وليلة : الوزير.
- الرجل الذي صمد : الشيخ صالح بك زهدي.
- الحب العذري :رئيس الحزب، السكرتير، الباشا عبد الغني.
- لو عرف الشباب : صديق باشا صدقي.
- مفتاح النجاح : الوزير.
- النائبة المحترمة : الباشا وزير الأشغال.
- بين الحرب والسلام : السلام، الحرب.
- الأيدي الناعمة : البرنس فريد.
- صاحبة الجلالة : الملك.

٥ - التائهون والمتسكّعون:

- أمام شباك التذاكر : الشاب.
- حياة تحطمت : الشاب.
- عمارة المعلّم كندوز : عظمة أفندي.
- نحو حياة أفضل : محروس الجرف، خضره.
- اللص : شاكر.

- حماري ومنظري : الحكيم.
- أريد أن أقتل : فؤاد الزوج.
- بيت النمل : الشاب.
- الرجل الذي صمد : عادل.
- الحمار يؤلف : العامل في مجرور، الصعلوك.
- بنك القلق : أدهم، شعبان.
- كل شيء في محلّه : الشاب، الشابة.
- سوق الحمير : العاطل الأول، حصاوي.
- لزوم ما لا يلزم : الشاب الخنفس.

٦ ـ الصبية والأولاد:

فقراء.

- الزمّار : الأطفال.
- الجياع : بندقه وطفل آخر.
- الأيدي الناعمة : ولدا بائع الذرة، وأولاد بائع البسبوسه الثلاثة.

ميسورون.

- سرّ المنتحرة : جمال.
- حياة تحطمت : عز الدين.
- النائبة المحترمة : ميمي.

٧ ـ عامة الشعب والفلّاحون:

- حياة تحطمت : نبويه، بلحه، حسانين، الوليّة بائعة الفراخ.
- رصاصة في القلب : شيّالون.
- الزمّار : الحرمه، الفلّاحون.

- الأيدي الناعمة : بائع الذرة، بائع الفول والبسبوسه.
- الصفقة : عوضين، سعداوي، محروس، تهامي الحلّاق.
- بنك القلق : الزبون رقم ١، ٤، ٨، ٩.
- كل شيء في محلّه : الأهالي، الزبون، الحلّاق.
- رحلة قطار : البائع.
- لزوم ما لا يلزم : الرجل، المصاب.

٨ - المتقاعدون:

- الأيدي الناعمة : الحاج عبد السلام أفندي.
- صاحبة الجلالة : مدبولي أفندي.
- يا طالع الشجرة : بهادر.
- رحلة صيد : الصديق الأصلع.

٩ - المتّهمون:

سياسيون.

- حياة تحطمت : المتهم رقم ١١ وآخر.
- صاحبة الملائكة : الملك الأول.

قتلة ومأجورون.

- حياة تحطمت : صديق الكردي اللومانجي.
- عدو إبليس : إبليس.
- حماري وموسوليني : موسوليني.
- أغنية الموت : صميده.
- رحلة إلى الغد : السجينان الأول والثاني.
- الحمار يفكّر : شهريار.

- لزوم ما لا يلزم : المتّهم.

١٠ - المحامون:

- حياة تحطمت : شاهين.
- الحب العذري : أحمد أبو شنب.
- أريد هذا الرجل : فؤاد عبد اللطيف.
- أصحاب السعادة الزوجية : حسني.

١١ - أهل الصحافة والفن، المثقّفون والمصلحون والمعلّمون:

أهل الصحافة.

- حماري والجنّة والنار :أحمد الصاوي محمد.
- عرف كيف يموت : رئيس التحرير.
- بنك القلق : متولي سعد.
- حصحص الحبوب : الصحفي.

أهل الفن.

- الخروج من الجنّة : عمر.
- الزمّار : سومه، زكريا، سامي.
- بين الحلم والحقيقة : المثّال.
- الصندوق : وضّاح.
- العشّ الهادئ : المخرج جلال أنسي.
- المخرج : المخرج، أحمد علوي.
- صاحبة الجلالة : حمدي.
- إحتفال أبو سنبل : المخرج، الممثلون.
- رحلة قطار : الموسيقي

المثقفون والمصلحون.

- حديث صحفي : «هو» عدوّ المرأة.
- صلاة الملائكة : عالم الكيمياء، الراهب، الملك الأول.
- حماري والجنّة النار : الدكتور هيكل، العقّاد، الحكيم، طه حسين.
- لا تبحثي عن الحقيقة : الزوج.
- حماري والجريمة : الضمير الإنساني، الضمير الفني.
- حماري وحزبه : الحمار، الحكيم.
- الشيطان في خطر : الفيلسوف.
- أغنية الموت : علوان.
- العش الهادئ : فكري.
- الأيدي الناعمة : الدكتور علي حمّوده.
- نحو حياة أفضل : المصلح.
- يا طالع الشجرة : الدرويش.
- الطعام لكل فم : الدكتور، طارق.
- بنك القلق : الزبون رقم ٢، ٣، ٥، ٧.
- الحمار يفكِّر : الكاتب، الحمار.
- الحمار يؤلِّف : الحمار، الكاتب.
- لزوم ما لا يلزم : جمال الدين الأفغاني، غيفارا.

المعلِّمون.

- سرّ المنتحرة : الشيخ عبد العظيم.
- حياة تحطمت : الشيخ قطب.
- رحلة قطار : الرجل المدرّس.
- حصص الحبوب : السكرتير، الناظر.

١٢ - الموظفون في القطاعات الخاصة:

داخل المكاتب والعيادات والعمارات.

- المرأة الجديدة : هاشم أفندي.
- سرّ المنتحرة : سالم.
- رصاصة في القلب : عبدالله البوّاب.
- اللص : حامد.
- صاحبة الجلالة : جمعه.
- رحلة صيد : التمرجي.

أعمال مختلفة.

- المرأة الجديدة : المحصّل.
- الزمّار : المعلّم طوبة.
- اللص : الباشكاتب.
- أريد أن أقتل : مندوب شركة التأمين.
- أعمال حرّة : المدير، إدريس.
- الأيدي الناعمة : شعبان أفندي.
- الصفقة : المعلم شنوده، خميس أفندي، عليش أفندي.
- حصحص الحبوب : المدير، المندوب.
- رحلة صيد : الموظف.

١٣ - الموظفون في قطاعات الدولة:

في المصالح.

- حياة تحطمت : الكاتب، المعاون، عبد الموجود، عبد المطلب، الخواجه ديمتري.
- الكنز : مراد عبدالله.
- لكل مجتهد نصيب : شعبان، مرسي، المفتش رشاد، كمال.

- الدنيا رواية هزلية : راشد، حامد، خالد، عم خميس.
- رحلة قطار : الوقّاد، السائق.

في الإدارة والوزارات.

- الخروج من الجنّة : كامل وأحمد بك رفعت.
- حياة تحطمت : مرقس، سالم، العمدة.
- رصاصة في القلب : نجيب.
- الزمّار : سالم، عبد المطلب أفندي.
- أعمال حرة : سالم، عبد الموجود، عبد التوّاب، عاشور أفندي.
- بين يوم وليلة : مدير المكتب.
- ساحرة : عز الدين.
- عمارة المعلّم كندوز : عبد الحفيظ، عبد الباري، محمد عبد المتجلّي.
- لو عرف الشباب : مدحت.
- مفتاح النجاح : وكيل الوزارة، الوكيل المساعد، السكرتير.
- النائبة المحترمة : عبد السلام حموده.
- صاحبة الجلالة : رمضان برعي، رجال السراي الملكية، تشريفاتي.
- أشواك السلام : محافظ الغربيّة، محافظ الشرقيّة، الخطيب.
- الطعام لكل فم : حمدي.
- كل شيء في محلّه : موزّع البريد.
- لزوم ما لا يلزم : موظف المستشفى.

في القضاء والأجهزة العسكرية.

- حياة تحطمت : الرئيس، المستشار، حاجب المحكمة، الخفير، الأمباشي.
- رصاصة في القلب : شيخ القسم، المحضّر.
- عمارة المعلّم كندوز : معاون بوليس القسم.
- ميلاد بطل : الضابط، قائد السريّة.
- يا طالع الشجرة : المحقّق.

- لزوم ما لا يلزم : المحقّق.

١٤ ـ النساء:

النساء التائهات.

- الخروج من الجنّة : عنان.
- سرّ المنتحرة : زيزي.
- اللص : ناهد.
- الصندوق : الملكة.
- أريد أن أقتل : سهام.
- أغنية الموت : مبروكة، عساكر.
- ساحرة : سعاد.
- عمارة المعلّم كندوز : تفيدة.
- لو عرف الشباب : لطفيّه.
- صاحبة الجلالة : وجدان.
- يا طالع الشجرة : بهانة.
- الطعام لكل فم : السيّدة.
- بنك القلق : فاطمه هانم.
- كل شيء في محلّه : الشابّة.

النساء الحالمات.

- صلاة الملائكة : الفتاة.
- بيت النمل : الجنيّة.
- العشّ الهادئ : دريّه.
- الكنز : دريّه.
- المخرج : الفتاة.
- ميلاد بطل : الممرّضة.

- الصفقة : مبروكه.
- الطعام لكل فم : ناديه.

النساء - الرجال.

- المرأة الجديدة : فاطمة هانم.
- الخروج من الجنّة : عليّه.
- سرّ المنتحرة : إقبال، والدة زيزي.
- حياة تحطمت : زيزا، دريّه.
- بين الحلم والحقيقة : هي.
- بين الحرب والسلم : السياسة.
- الشيطان في خطر : زوجة الفيلسوف.
- صاحبة الجلالة : أنيسة.
- رحلة صيد : زوجة الطبيب.
- الطعام لكل فم : عطيات، سميره.
- أصحاب السعادة الزوجية : تحيّه، عليّه.
- مفتاح النجاح : سميره هانم.
- سوق الحمير : الزوجة.

النساء المحافظات.

- لا تبحثي عن الحقيقة : الزوجة.
- اللص : الأم.
- أريد أن أقتل : لطيفه.
- أعمال حرّة : الهانم.
- الرجل الذي صمد : فاطمه هانم.
- عرف كيف يموت : إبنة الباشا.
- عمارة المعلم كندوز : وهيبة.

- الكنز : الأم.
- لو عرف الشباب : جليلة.
- دقّت الساعة : حميدة.
- نحو حياة أفضل : الزوجة.
- أشواك السلام : والدة الخطيب.
- رحلة صيد : تفيده.
- رحلة قطار : الآنسة.
- الدنيا رواية هزلية : علويّه (فلّاحه).

النساء الغانيات.

- المرأة الجديدة : نعمت.
- سرّ المنتحرة : السيدتان.
- رصاصة في القلب : سوسو، حسنيّه.
- أعمال حرّة : سهام.
- الجياع : شوشو.
- الحبّ العذري : نهاد.
- العش الهادئ : ميمي كمال.
- أشواك السلام : المرأة الغانية.
- بنك القلق : مرفت.
- رحلة قطار : السيّدة، شوشو.

النساء المتحرّرات.

- المرأة الجديدة : ليلى.
- أمام شباك التذاكر : الصرّافة.
- الخروج من الجنّة : ليلى أخت عنان.
- رصاصة في القلب : فيفي.

- جنسنا اللطيف : مجيديّه، كريمه، ساميه.
- حديث صحفي : السكرتيره «هي» الصحافية.
- اللص : خيريّه.
- أريد هذا الرجل : نايله، دريّه.
- بين يوم وليله : الخطيبه.
- الرجل الذي صمد : علويّه.
- لو عرف الشباب : نبيله.
- مفتاح النجاح : نبيله.
- النائبة المحترمة : الأم النائبة.
- الأيدي الناعمة : مرفت، جيهان، كريمه.
- أشواك السلام : الخطيبه.
- رحلة إلى الغد : الفتاتان.

* * *

٦ - فهرس الأعلام..

(ويشمل أسماء نساء ورجال فن وأدب ونقد وتاريخ ودين ومجتمع وسياسة وأسماء صحف ومجلّات وبلاد ومواقع).

« أ »

« ت »

« ث »

« ج »

« ح »

« خ »

« د »

« ر »

« ز »

« س »

« ش »

« ص »

« ط »

« ع »

« ق »

« ك »

« ل »

« م »

« هـ »

« و »

« ي »

* * *

٧ - ثبت بالمصادر والمراجع..

(ويشمل)

أولًا: المصادر: كتب توفيق الحكيم.

ثانيًا: المراجع: عربيّة وأجنبيّة.

ثالثًا: صحف ومجلّات.. متصلة بمسرح الحكيم.

رابعًا: المعاجم والموسوعات.

المصادر والمراجع..

أولًا..المصادر:

١ - توفيق الحكيم: - أرني الله، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة.
٢ - : - أشواك السلام، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٣ - : - أهل الكهف، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٤ - : - أهل الفنّ، (المطبعة النموذجيّة).
٥ - : - إيزيس، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٦ - : - بجماليون (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
٧ - : - تحت شمس الفكر، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت.
٨ - : - التعادليّة، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة.
٩ - : - ثورة الشباب، الوطن، (مركز الطباعة الحديثة)، لبنان.
١٠ - : - الحبّ، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
١١ - : - حديث مع الكواكب، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
١٢ - : - حمار الحكيم، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت.
١٣ - : - حماري وحزب النساء، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣.
١٤ - : - حماري ومؤتمر الصلح، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٣.
١٥ - : - الحمير، (دار الشروق)، بيروت، ١٩٧٠.
١٦ - : - حياتي، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
١٧ - : - الدنيا رواية هزليّة، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
١٨ - : - راقصة المعبد، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
١٩ - : - راهب بين نساء، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة - بيروت.
٢٠ - : - الرباط المقدّس، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٢١ - : - زهرة العمر، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٥.
٢٢ - : - السلطان الحائر، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.

٢٣ - الحكيم، توفيق : - سلطان الظلام، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٢٤ - : - سليمان الحكيم، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
٢٥ - : - سميرة وحمدي، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٢٦ - : - شجرة الحكم، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٢٧ - : - شمس وقمر، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٢٨ - : - شهرزاد، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٢٩ - : - الصفقة، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة، ١٩٥٦.
٣٠ - : - طعام الفم والروح والعقل، سلسلة كتابك، (دار المعارف).
٣١ - : - العالم المجهول، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٣٢ - : - عدالة وفنّ، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة.
٣٣ - : - عصا الحكيم، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٤.
٣٤ - : - عصفور من الشرق، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة.
٣٥ - : - عهد الشيطان، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٣٦ - : - عودة الروح، جزءان، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤.
٣٧ - : - عودة الوعي، (لا. ت).
٣٨ - : - فنّ الأدب، (دار الكتاب اللبناني)، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٣.
٣٩ - : - في طريق عودة الوعي، (دار الشروق)، ١٩٧٥،
٤٠ - : - قالبنا المسرحي، (المطبعة النموذجيّة).
٤١ - : - القصر المسحور، (مكتبة الآداب)، المطبعة النموذجيّة.
٤٢ - : - القلق، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٥.
٤٣ - : - ليلة الزفاف، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٤٤ - : - محمّد، رسول اللّه، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٤٥ - : - مجلس العدل، (مكتبة الآداب بالجماميز)، ١٩٧٢.
٤٦ - : - مسرح المجتمع (٢١ مسرحيّة)، (مكتبة الآداب بالجماميز).
٤٧ - : - المسرح المنوّع (٢١ مسرحيّة)، (مكتبة الآداب بالجماميز).
٤٨ - : - مصير صرصار، (مكتبة الآداب)، القاهرة، ١٩٦٦.

٤٩ - - مع الزمن، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.
٥٠ - - الملك أوديب، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٥١ - - نشيد الانشاد، (مطبعة مصر)، القاهرة، ١٩٤٠.
٥٢ - - هي والراهب، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٥.
٥٣ - - يا طالع الشجرة، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٨.
٥٤ - - يوميّات نائب في الأرياف، (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧٤.

ثانياً.المراجع:

أ - العربيّة:

٥٥ - أدهم، إسماعيل
وناجي، ابراهيم : توفيق الحكيم، (دار سعد)، مصر، ١٩٤٥.
٥٦ - أنطونيوس، جورج : يقظة العرب (دار العلم للملايين).
٥٧ - خفاجي، محمد
عبد المنعم : البحوث الأدبية، مناهجها ومصادرها (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، (لا. ت).
٥٨ - شكري، غالي : ثورة المعتزل، (دار ابن خلدون)، ١٩٧٣.
٥٩ - :صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم (دار المعارف بمصر)، ١٩٧٥.
٦٠ - طرابيشي، جورج : الأدب من داخل، (دار الطليعة)، الطبعة الاولى، بيروت، ١٩٧٨.
٦١ - : لعبة الحلم والواقع، (دار الطليعة)، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٩.
٦٢ - العالم، محمود أمين: توفيق الحكيم المفكر والفنّان، (دار القدس)، ١٩٧٥.
٦٣ - قلعجي، قدري : مع توفيق الحكيم من عودة الروح الى عودة الوعي، (دار الكتاب العربي).

٦٤ - دار صادر : مؤلفات جبران بالعربية، المجموعة الأولى (مكتبة صادر)، بيروت، ١٩٨١.

٦٥ - دار صادر : مؤلفات جبران المعرّبة عن الإنكليزية، المجموعة الثانية، (مكتبة صادر)، بيروت، ١٩٨١.

٦٦- الملّاخ، كمال : الحكيم.. بخيلا، (مطابع الأهرام التجاريّة)، ١٩٧٣.

٦٧ - ملحس، ثريّا : منهج البحوث العلميّة (دار الكتاب اللبناني)، بيروت، ١٩٧٣.

ب - الأجنبية:

٦٨ - Adler, Alfred : Connaissance de l'homme, (p.b.p.). N° 90. 1976.

٦٩ - : Le tempérament nerveux, (p.b.p.), 151, 1976.

٧٠ - Bakhtine, Mikhaël : L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au M.A. et sous la Renaissance, traduit du russe par A. Robel, n.r.f., E. Gallimard, France, 1978.

٧١ - Baruk, Henri : La psychiatrie sociale (P.U.F), Que sais-je? N° 669, 5ème édition, 1974.

٧٢- Beaujour, Alexandre : Littérature et engagement, classiques, Hachette, 1975.

٧٣ - Berger, Gaston : Caractère et personnalité, Collection S.U.P., P.U.F., N° 8, 1971.

٧٤ - Bergson, Henri : Le rire, P.U.F., 1971.

٧٥ - Bosetti, Gilbert : Pirandello, Bordas, N° 802, u.l.b., 1971.

٧٦ - Bourgin, Georges; Rimbert, Pierre : Le Socialisme, (P.U.F.), Que sais-je? N° 387, 12è. édition, 1976.

٧٧ - Bouthoul, G. : Traité de Sociologie, Payot, Paris, T.I., 1949.

٧٨ - Cattier, M. : Ce que Reich a vraiment dit, Marabout Université, N° 254, 1974.

٧٩ - Caussat André; Lalliard, Michelle : Rebelles et révoltés, Classiques Hachette, 1973

٨٠ - Charles Raymond : L'âme musulmane, Flammarion, Paris, 1958.

٨١ - Corvin, Michel : Le théâtre nouveau en France, P.U.F. Que sais-je? N° 1072, 1974.

Decouflé, André	: Sociologie des révolutions, P.U.F., Que sais-je? 1278, 1970.	- ٨٢
Descartes	: Les passions de l'âme, Collection Idées, Gallimard, 1969.	- ٨٣
Dingemans Guy	: Psychanalyse des peuples et des civilisations, Librairie Armand Colin, Paris, 1971.	- ٨٤
D'Iribarne, Philippe	: La politique du bonheur, Edition du Seuil, 1973.	- ٨٥
Dort Bernard	: Théâtre Public: Essais de critique, Pierres vives, Edition du Seuil, France, 1967.	- ٨٦
E.D.M.A.	: Le théâtre: le livre de poche, 4461, 1976.	- ٨٧
Escarpit, Robert	: L'Humour, P.U.F., Collection Que sais-je? N° 877, 1976.	- ٨٨
Faure, Edgard	: Prévoir le présent, Gallimard, 1966.	- ٨٩
Favre, Yves-Alain	: L'écrivain et son moi, Thèmes et parcours littéraires, Classiques Hachette, 1973.	- ٩٠
Freud	: Essais de psychanalyse, p. b. p., 1977.	- ٩١
	: Cinq leçons sur la psychanalyse, p.b.p., 1978.	- ٩٢
	: Introduction à la psycahnalyse, p.b.p., 1978.	- ٩٣
	: Psychopathologie de la vie quotidienne, p.b.p. 1976.	- ٩٤
	: Totem et Tabou, p.b.p., 1977.	- ٩٥
Germain, François	: L'art de commenter une comédie, Foucher.	- ٩٦
Goldmann, Lucien	: Le Dieu caché, Gallimard, 1959.	- ٩٧
Ghouier, Henri	: L'Essence du théâtre, «Présences», Plaon, Paris, 1959.	- ٩٨
	: L'oeuvre théâtrale, Bibliothèque d'Esthétique, Flammarion, 1958.	- ٩٩
Guichemerre, Roger	: La comédie classique en France, P.U.F., N°1730, France 1978.	- ١٠٠
Ionesco, Eugène	: Notes et contre-notes, Gillimard, 1966.	- ١٠١
Joussain, A.,	: La loi des Révolutions, Flammarion, 1950.	- ١٠٢
Lacroix, Jean	: La Sociologie d'Auguste Comte, (S.u.p.), N° 21, France, 1967.	- ١٠٣
Lanson, Gustave	: Esquisse d'une histoire de la tragédie française Paris, Librairie ancienne, Honoré Champion, 1954.	- ١٠٤

Le Bon, Gustave : Les premières civilisations, Bibliothèques Camille Flammarion, Paris. ١٠٥ -

: Psychologie des foules, 28 éd. Alcan, 1921. ١٠٦ -

Lorris, Robert : Sartre dramaturge, Nizet, 1975. ١٠٧ -

Maisonneuve, Jean : La Dynamique des groupes, Que sais-je? P.U.F., N° 1306, 1980. ١٠٨ -

Martin, Claude : André Gide, par lui-même, du seuil, 1970. ١٠٩ -

Matar, Fouad : La souveraineté populaire dans l'héritage de J.J. Rousseau, thèse pour le doctorat du 3éme cycle présentée à Paris-Sorbonne, 1973. ١١٠ -

Miroglio, Abel : La psychologie des peuples, Que sais-je? P.U.F., N° 798, 4ème édition, 1971. ١١١ -

Osborn, R. : Marxisme et psychanalyse, P.B.P., N° 99, 1974. ١١٢ -

Poirier, Jean : Histoire de l'Ethnologie, P.U.F., Que sais-je? N° 1338, 2ème édition, 1974. ١١٣ -

Poulet, Georges : Etudes sur le temps humain, II, La distance intérieure, Paris, Plon, 1952, Ch. I, Marivaux. ١١٤ -

Reich : La révolution sexuelle, Plon, 1969. ١١٥ -

Reich, Wilhelm : ou la révolution radicale, Ed. Seghers, Paris, 1973. ١١٦ -

Ricoeur, Paul : Finitude et culpabilité, T. I, Aubier, Philosophie de l'esprit, 1977. ١١٧ -

Rousseau : Emile, Hachette. ١١٨ -

Saadé, Nicolas : Tawfic al-Hakim, l'homme et l'oeuvre. ١١٩ -

Scherer, Jaques : La dramaturgie classique en France, Nizet, 1776. ١٢٠ -

:La dramaturgie de Beaumarchais, Librairie Nizet, Paris, 1967. ٢٢١ -

: Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, Société d'Enseignement Supérieur, (S.E.D.E.S.). 1966. ١٢٢ -

Villiers, André : L'art du comédien, P.U.F., Que sais-je? N° 600, 1968. ١٢٣ -

ثالثاً.. الصحف والمجلّات:

١٢٤ - مجلّة الحكمة : بيروت سنة ١٢، عدد ٣، ص: ٥ - ٧.

ومجلّد ١١، عدد ١، ص: ٥١ - ٥٣.
١٢٥ - مجلّة الرسالة : عدد ٢٧٨، ص ١٨٠٠.
١٢٦ - مجلّة الكتاب العربي: عدد ٤٥، نيسان - أبريل، ١٩٦٩.
١٢٧ - مجلّة المجاهد الجزائرية: ١٨ آذار - مارس، ١٩٧٣.
١٢٨ - مجلّة المجلّة : عدد ٨٨ و ٨٩، القاهرة، ١٩٦٣.
١٢٩ - مجلّة المسرح : القاهرة، عدد ٦، ١٩٦٣، والأعداد: ٣، ٤، ٧، ١٩٦٤.
١٣٠ - مجلّة المعرفة : عدد ٣٤ الخاص بالمسرح، ص: ٢٠٤ - ٢١٨.

رابعًا. المعاجم والموسوعات:

أ - المعاجم:

١٣١ - داغر، يوسف أسعد : معجم المسرحيّات العربيّة والمعرّبة، ١٨٤٨ - ١٩٧٥، (منشورات وزارة الثقافة والفنون)، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.
١٣٢ - صليبا، جميل : المعجم الفلسفي. جزءان، (دار الكتاب اللبناني)، بيروت.
١٣٣ - عبد النور، جبّور
إدريس سهيل : المنهل، قاموس عربي - فرنسي (دار العلم للملايين)، (دار الآداب)، الطبعة الثامنة، ١٩٨٥.

ب - الموسوعات:

١٣٤ - Encyclopédia Universalis: Vols: 4, 5, 6, 9, 11, 12, 13.
١٣٥ - Encyclopédia Larousse: Histoire générale des peuples, Tome I.

* * *

فهرس المحتويات